د. حنان قصاب حسن *

حول تلقي العمل الفني.

* أستاذة في جامعة دمشق، ومختصة في سيمولوجيا المسرح.

من النقد إلى القراءة..

لا يكتملُ العمل الفني إلا في لحظة عرضه على المتفرجين. عندها، يخرج من يد الفنان ليصير ملكاً للمتلقي الذي يقوم بتحليله وتركيبه من جديد ضمن عملية معقدة هي عملية الإدراك الحسي والذهني Perception التي تؤدي به لأن يشكل رأيه الخاص.

في كثير من الأحيان لا يتطابق ما يراه المتلقي ويفهمه مع ما قصد إليه صاحب العمل. أو يحصل في أحيان أخرى ألا تتوافق حساسية الفنان مع حساسية المتلقي فلا يستطيع هذا الأخير أن يشعر بمواطن الجمال في العمل الذي أمامه... وغالباً ما يكون ذلك سبباً في سجال نظري يملأ صفحات النقد الفني في المجلات المختصة وفي الجرائد، خاصة إذا كان العمل إشكالياً يطرح التساؤلات، أو كان يسير عكس عادات التلقي ويكسر المتوقع والمعايير السائدة.

ولئن كانت ردود أفعال المتلقين لا تتجاوز أحياناً الإقبال أو الإعراض عن مكان عرض العمل الفني، أو تأخذ في أحيان أخرى شكل نقاش يتم مع الفنان نفسه حول ما قدمه، فإن النقد الذي يُنشر على صفحات المجلات والجرائد يمكن أن يكون له تأثيره الكبير على سمعة الفنان نفسه، وعلى الرأي العام بسبب الانتشار الواسع والعميق لوسائل الإعلام.

سلطة النقد

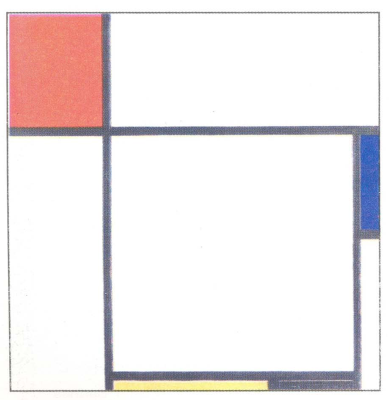
لقد ظل النقد الفني لفترات طويلة يسير بمنطقين: الأول هو توصيف العمل الفني والحكم عليه من خلال مطابقته للمعايير والقواعد الجمالية السائدة، والثاني هو تقييمه من خلال ذائقة الناقد ومزاجه ومنظوره الشخصي، مع كل ما في هذا التقييم من فوقية وتعالٍ تجعل من الناقد سلطة يمكن أن ترفع الفنان إلى السماء أو ترمي به إلى الحضيض.

والواقع أن كلمة نقد في اللغة العربية، وحسب معجم محيط المحيط تأتي من فعل نَقَد: نَقَدَ الدراهم نقداً وتنقاداً، ميّزها ونظر إليها ليعرف جيدها من رديئها، ومنه انتقاد الكلام لإظهار ما به من العيب. ونَقَدَ الرجل الشئ، اختلس النظر نحوه. ويُقال ما زال بصره ينقد إلى ذلك نقوداً كأنما شُبِّه بنظر الناقد إلى ما ينقده.

أما في اللغة الفرنسية فإن كلمة critique في أصولها اللاتينية والإغريقية تحمل معنى الحكم القاطع الذي يتحكم بالمصير.

من ذلك يتبين أن كلمة النقد تحتوي في أصولها اللغوية المتعددة على معنى التقييم والقرار المصيري (مما يجعل من الناقد سلطة عليا)، كما تحتوي على الرغبة في إظهار العيوب لا المحاسن. ومن يرغب في إظهار العيوب وحدها لا بد أن يجد ما يروي غليله حتى في أكثر الأعمال اكتمالاً، خاصة وأن العيوب والمحاسن أمور نسبية تختلف باختلاف الناس وتكوينهم المعرفي وذائقتهم.

وفي كل الأحوال كان النقد في شكله التقليدي معيارياً يقارب العمل مما هو خارج عنه. ومع أن هذا النقد المعياري ما



موندريان، زيت على قماش ،45 × 45 سم، 1929

يزال سائداً وشائعاً حتى يومنا هذا، إلا أن تحولاً في مناهج التعامل مع الأعمال الفنية استدعى ظهور أشكال أخرى في المقاربة النقدية أكثر موضوعية وأكثر علمية وأقل تحيزاً لأنها تستقرئ العمل من الداخل وتبحث عن بنيته العميقة والسطحية، ولا ترمي فقط إلى إبراز العيوب بنوع من التشفي.

نحو لغة نقدية جديدة

في السبعينيات من القرن العشرين، ومع تطور العلوم الإنسانية وارتباطها ببعضها بشكل وثيق، ظهرت مفاهيم ومناهج جديدة وهامة كان لها دورها في تغيير النظرة إلى الأعمال الفنية وفي تغيير اللغة المستخدمة في تحليلها. ترافق ذلك التحول مع انزلاقة لغوية تراجعت معها كلمة النقد لتظهر تعابير أخرى مختلفة لا تحمل ذلك البعد التقييمي في وصف موقف المتلقي مما يراه من أعمال. من هذه التعابير كلمات مثل المقاربة والتحليل والقراءة.

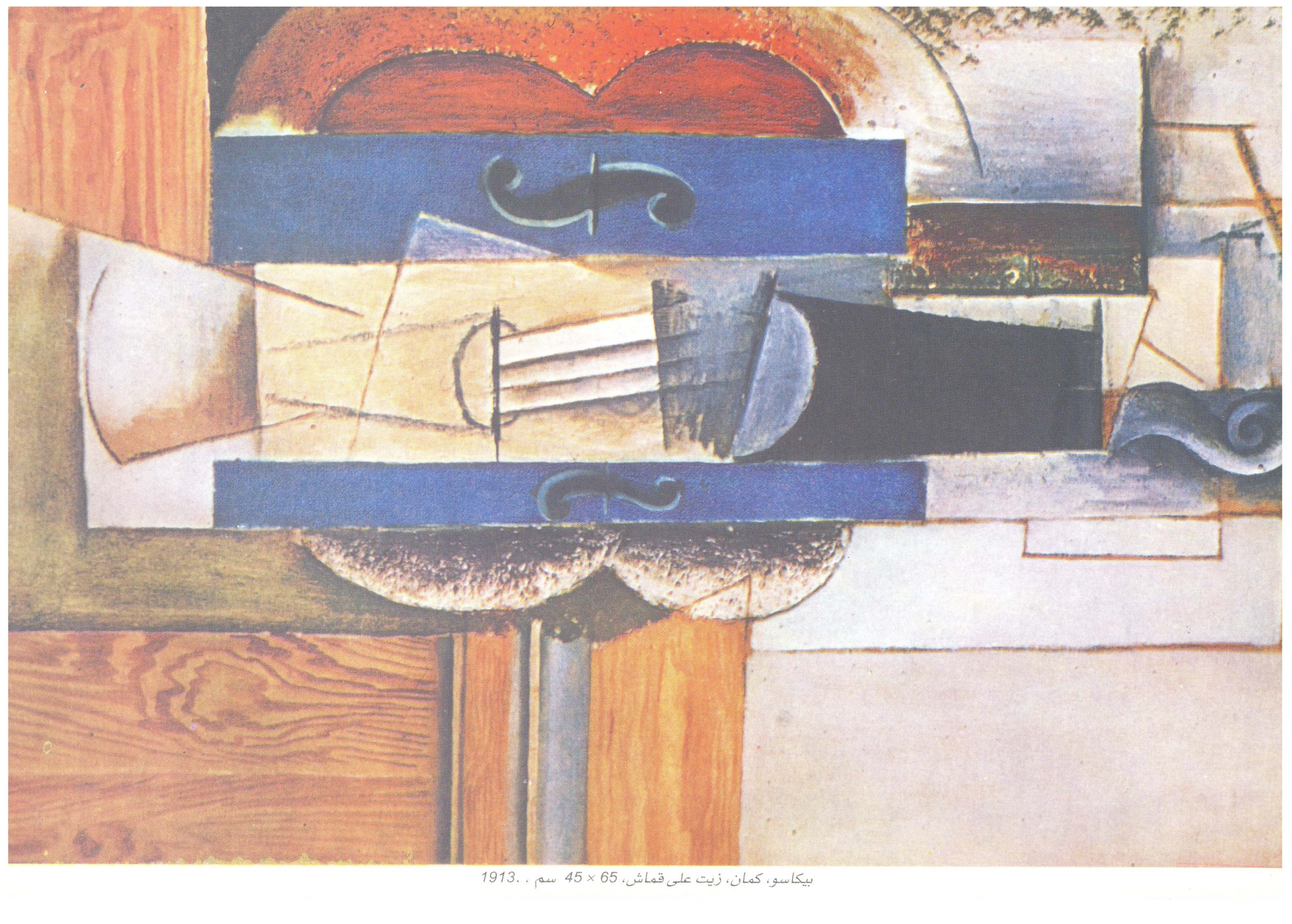
أما كلمة القراءة فهي ليست مجرد تسمية، بل مصطلح علمي يغطي مفهوماً جديداً ومنهجاً يتعامل مع العمل الفني على أنه نص يتكون من مجموعة علامات. ولِفَهم هذا النص لا بد من تفكيكه إلى مكوناته الأولية قبل إعادة تركيبه من جديد؛ تماما مثلما يفعل الدماغ بشكل عفوي نكاد لا ندرك مراحله حين يستقبل نصاً ما، لأنه يقوم بتفكيك هذا النص اللغوي إلى مكوناته الأولية (المقطع، الجملة، الكلمة، الحرف) ليستوعب كلاً منها على حدة، ثم يعيد تركيبها من جديد كما أتت، رابطاً هذه المكونات فيما بينها بشبكة دلالية تجعله يفهم النص ويدرك المعنى.

ومفهوم القراءة، أي قراءة المتلقي، يعني أن عملية الإنتاج الفني هي في حد ذاتها نوع من الكتابة بلغة معينة يمكن أن تكون لغة النغمات والأصوات والإيقاع في مجال الموسيقى، ولغة الحركات والخطوات والتشكيلات البصرية في مجال الرقص، ولغة الخط واللون واللمسات في مجال التصوير إلخ. ولا بد لفهمها من معرفة هذه اللغة وفهم روامزها. وهذا ما سنعود إليه لاحقاً في عرضنا لنظرية التواصل.

إن مفهوم القراءة، كما طرحه الفرنسي رولان بارت Roland Barthes هو نوع من الإضاءة يضفيها القارئ على النص الذي لا يعود قيمة ثابتة لا يجوز المساس بها، وعلى المعنى الذي لا يعود واحداً أحادياً يبدو من يجده وكأنه هو الذي يمتلك المعرفة؛ كما أنها لا تنفي القراءات الأخرى (التأويلات) المحتملة التي يقدمها الآخرون. وهنا تكمن قوة هذا النوع من المقاربة. القراءة تفتح الإمكانيات على التأويل وهذا التأويل يمكن أن يلتقي مع المعنى الذي أراده الفنان، كما يمكن أن يسير في منحى آخر مختلف لأنه يستثمر التداعيات التي ترد إلى ذهن القارئ من خلال معرفته وثقافته وحساسيته الشخصية. وهنا يتبدى أن مفهوم القراءة أعطى للمتلقي حرية التعامل مع النص الذي أمامه بحيث يعطيه البعد الذي يريد شريطة أن تكون هذه القراءة متماسكة ومنطقية تقوم على تفكيك النظم الدلالية وتركيبها من جديد مع ربط كافة العلامات في شبكة متينة هي شبكة المعنى. وهو إذ يعطي حرية التأويل هذه، فإنه لا يفترض من المتلقي حكماً قاطعاً وإنما رأياً خاصاً به قد يلتقي مع آراء أخرى أو يختلف عنها. كما أنه في الوقت ذاته جعل من القراءة عملية هامة تكاد تكون إبداعية لأن المتلقي حين يجري قراءته الخاصة يكاد يعيد تشكيل العمل من جديد كما لو أنه تملّكه بإدراكه وفهمه الخاص الذي يجريه عليه. وحتى في حال كانت هذه القراءة تتعارض مع ما يعلنه الفنان نفسه، فإن للمتلقي/القارئ الحرية في أن يضفي على العمل ما رآه فيه طالما أنه -مع التأكيد على هذه الفكرة- يخرج بقراءة منطقية ومتماسكة.

المنهج السيميولوجي في تحليل العمل الفني

ترافق ظهور مفهوم القراءة مع اعتماد منهج جديد في التحليل تولّد من الدراسات اللغوية ثم تمّ تطبيقه على كافة الظواهر اللغوية أولاً ثم على الأدب والفنون، وعلى الظواهر الاجتماعية والحياتية اليومية كنظم الملابس والألعاب وشكل الأثاث إلخ. هذا المنهج هو السيميولوجيا أو علم الدلالات أو علم الإشارات في التسميات المختلفة التي أُطلقت عليه في اللغة العربية. تقوم السيميولوجيا على اعتبار كل المكونات الظاهرة في عمل ما علامات لكل منها دال يعبر عنها (هو الشكل الذي تتخذه هذه العلامة)، ومدلول (هو المفهوم الذي يستثيره الدال في الذهن). والعلاقة بين الدال والمدلول ليست دائماً واحدة بل هي اعتباطية ومتغيرة ومفتوحة على التأويل، وفي الربط بين الدال والمدلول يكمن الفرق بين شكل التعبير الفني



بيكاسو، كمان، زيت على قماش، 65 × 45 سم ، 1913.



جيريكولت، الميديس، زيت على قماش، 491 × 716 سم، 1819

المباشر والتعبير غير المباشر، وبين القراءات المتعددة التي تُعطى للعلامة.

فكلمة كرسي بلفظها المتكون من حروف معينة باللغة العربية (كاف راء سين ياء) تستثير مدلولاً محدداً في ذهن المتلقي هو: غرض مصنوع يستخدم للجلوس. يمكن أن يتغير الدال بتغير اللغة المستخدمة Chair,chaise ، ويظل مع ذلك يعبر عن نفس المدلول. وحتى في نفس اللغة فإن العلاقة بين الدال والمدلول يمكن أن تخضع لمجال المجاز والاستعارة. فالشاعر مثلاً يمكن أن يستخدم الدال (كلمة الكرسي) ليقصد مدلولاً مجازياً هو السلطة. والمخرج المسرحي يمكن أن يطرح المدلول بمعناه الحقيقي (كرسي) أو المجازي (عرش) حسب انتقائه لشكل الكرسي في العرض المسرحي (كرسي من الخشب يعيد إلى رقة الحال، أو كرسي مذهب للدلالة على العرش، أو كرسي واهٍ لا يثبت من يجلس عليه كما في ذلك الإخراج لمسرحية هاملت الذي جعل الملك كلاوديوس يجلس في قاعة العرش على الهواء مستنداً بيديه فقط على أسنة الحراب للدلالة على غياب السلطة الحقيقية، وعلى الاستيلاء على العرش بقوة السلاح). كذلك فإن النحات يمكن أن يشكّل من المعادن المصهورة والعنفات والبراغي شكلاً يشبه الكرسي، وبذلك يصير الدال (الكرسي) يعيد في مدلوله إلى نسق حضاري وتاريخي معين هو العالم الصناعي في تأثيره على حياتنا اليومية وعلى أوقات راحتنا.

ذلك أن اختيار نوعية العلاقة بين الدال والمدلول هي بحد ذاتها قراءة يقترحها الفنان للعالم من حوله، لأنه بذلك لا يكتفي بتصوير الواقع كما هو، وإنما يطرحه في أبعاد جديدة ليس من خلال المضمون فقط، وإنما عبر علاقة الشكل بالمضمون. وإن استطاع المتلقي أن يعي هذا الطرح الذي رمى إليه الفنان في تشكيل العلامة، كانت قراءته تتناسب مع نوعية



كالدير، معادن مختلفة، ارتفاع 256 سم، 1942.

قراءة الفنان، ولا تتناقض معها، بل وتكملها.

نظرية التواصل في الفن

في تلك الحالة التي تتطابق فيها قراءة الفنان وقراءة المتلقي يمكن لنا أن نقول أن التواصل قد تحقق. ذلك أن العمل الفني هو أشبه بالرسالة يرسلها الفنان وهو يضع في ذهنه ذلك المتلقي الوحيد والفريد الذي يفهمه ويستطيع أن يقدّر لعبة التحول التي يجريها على العالم حين يصوّره في عمله الفني.

لقد كانت نظرية التواصل هي الأخرى من العلوم الإنسانية التي أغنت الحركة النقدية بمقاربة جديدة تتناول العمل الفني في شكل إنتاجه، وفي شكل تلقيه، كما تضع العلاقة بين الفنان وبين المتلقي في نسق علمي يُخرج النقد من مجال التقييم إلىمجال التحليل.

في نظرية التواصل، حين يوجه شخص ما حديثه لشخص آخر يسمعه تكون الجملة التي يلفظها بلغة ما بمثابة رسالة. ولا بد أن يكون كل من المرسل والمتلقي يعرفان نفس اللغة التي تشكل رامزة الرسالة ليتحقق التواصل فيما بينهما.

في حالة العمل الفني، تكون القصيدة أو اللوحة أو المنحوتة أو المسرحية بمثابة رسالة يصوغها الفنان بروامز اللغة التي يختارها ويرسلها لجمهوره منتظراً منهم أن يفهموها ليتحقق التواصل بينه وبينهم. لكن المشكلة تكمن في حال كان جمهور العمل الفني لا يمتلك هذه الروامز أو لا يفهم تلك اللغة، لأن العمل الفني يصبح عندها مثل نص مكتوب بلغة أجنبية مجهولة مما يسبب ضياع ما فيه من معان ومن جمال في الأسلوب.

في الحياة العادية، إذا لم نفهم ما يقوله شخص ما يتحدث بالصينية، فإننا نجرّد اللغة التي نسمعها عن مضمونها وننصت إلى جرس لفظ الكلمات وإلى موسيقى الحروف. وقد نستمتع بذلك أو قد نُعْرض عن متابعة ذلك الحديث غير المفهوم. كذلك الأمر حين نقف أمام عمل فني لا نفهم أبجديات تكوينه. فإما أن نرفضه نهائياً أو نحاول أن نجد فيه أشياء أخرى لا تتعلق بالفهم وحده.

إن بمقدورنا أن نتابع عرضاً للرقص الهندي (الكاتاكالي) حتى ولو كنّا لا نعرف لغة إشارات اليد (المودرا) التي تعطي لكل حركة بالأصابع معنى يساهم في رسم الحكاية. قد لا نفهم حكاية العرض، لكننا نتابع مساره وننظر فيه إلى ما يتخطى المعنى. وما يحصل وقتها هو نوع من المتعة التي لا تقوم على فهم المضمون وإنما على متابعة الأداء وجماليات الحركة ونسق الألوان والموسيقى التي تحيط بالعرض. لا بل أن غياب المضمون الحكائي يمكن أن يكون مفيداً لأنه يجعل المتلقي يعزل لغة العمل وشكله عن مضمونه ليترك لهذه اللغة أن تخاطب حواسه وتخلق لديه المتعة الجمالية التي لا ترتبط بمقولة ذهنية ولا بمضمون ولا بمرجعية في الواقع.

لكن فقدان التواصل يمكن أن يتم حتى في حال كان جمهور المتلقين من الذين يتقنون لغة الفن، وكان تكوينهم المعرفي يسمح لهم بفهم وقراءة الأعمال الفنية، وذلك في حال كان العمل الفني صادماً يكسر عادات التلقي ويقدم الجديد المثير للجدل. وكلنا يعرف أن لوحة طوافة الميدوزا لجيريكو أثارت حين عرضها في 1819 فضيحة لأن الفنان تجرأ على أن يعالج حادثة عادية هي غرق الباخرة بأسلوب يتناسب مع المواضيع الهامة التي اشترطت الكلاسيكية أن تكون مستمدة من التاريخ أو الدين أو الأساطير.

دور الدماغ في تذوق العمل الفني

لقد كشفت دراسة علمية حديثة عن بعد مذهل في عملية إدراك وتلقي العمل الفني قد يكون لها دورها في تفسير موقف غالبية الناس الرافض والحذر تجاه الأعمال الفنية غير المألوفة.

فقد قام عالم الفيزيولوجيا العصبية سمير زكي من جامعة لندن البريطانية بسلسلة من التجارب العلمية وضع فيها أحد الأشخاص الأصحاء في جهاز المرنان المغناطيسي وعرض له أشكالاً هندسية ملونة على طريقة لوحات موندريان، فتفعّلت منطقة صغيرة من القشرة الدماغية القفوية يُطلق عليها إسم منطقة اللون أو V4

في تجربة أخرى وضع لوحة من النقاط المضيئة بالأسود والأبيض تتحرك بشكل عشوائي فلم تتأثر منطقة V4 وبقيت بدون فعالية في حين أن منطقة صغيرة أخرى مختصة بالحركة وغير معنية باللون هي V5 هي التي استُثيرت. وهذا



موندريان، أشجار على شاطئ لامستيل، زيت على قماش، 47 × 63 سم، 1907.

ما يفسر لماذا يفقد المصابون بقرحات صغيرة جبهية إدراك اللون ACHROMATOPSIE دون أن يفقدوا إدراك الحركة AKINETOPSI

ولقد قام سمير زكي بتفكيك المراحل الإبصارية للدماغ فوجد أن الإنسان خلال 80 ميلليثانية يرى أولاً اللون ثم الشكل ثم العمق وفي النهاية الحركة، وأن تراكب منطقتين مفعّلتين في نفس الوقت يستحث جهداً إضافياً من الدماغ. وهكذا فإن منحوتات كالدير Kalder المتحركة تلامس منطقة V5 المختصة بالحركة، ولأن الفنان حذف الألوان من منحوتاته فقد تلافى الخلل الذي يمكن أن ينجم من تراكب منطقتين معاً، ولذلك يشعر الإنسان بالراحة وهو ينظر إلى أعماله.

ومن خلال متابعة أبحاثه المتعلقة بالإدراك البصري للأعمال الفنية وجد عالم الفيزيولوجيا العصبية أن لوحة تجريدية لموندريان تؤدي إلى تفعيل V1،V4. وأن لوحة طبيعة صامتة تحاكي الواقع تفعّل بالإضافة لهاتين المنطقتين مناطق من الفص الدماغي الجبهي تجعل الإنسان يدرك الشبه. فالعين تقوم بالمقارنة بين ما تراه في الصورة وبين ما تعرفه من العالم وما رأته سابقاً. وهكذا عندما وضع لوحة طبيعة صامتة كان فيها الكرز بلون أزرق حصل جهد كبير في منطقة المقارنة مع الواقع في الدماغ. واستنتج سمير زكي من ذلك أن هناك فروقاً نورولوجية تنتج عن رؤيتنا للفن التجريدي والفن التصويري، ولذلك فإن التكعيبيين أخفقوا في التأثير عصبياً لأنهم أعادوا تشكيل ما كانوا يعتقدونه الواقع وليس الواقع الذي يخترعه الدماغ.

مثل هذه التجارب تقلب كل مفهومنا عن إدراك وتقبل الأعمال الفنية وتطرح أبعاداً جديدة لها علاقة بالعمل الفيزيائي للجسم وبالسيالة العصبية وبالإلفة والتعود. وبالتالي نستطيع على ضوء هذه الأبحاث أن نفسر المواقف الرافضة للجديد حتى يصير هذا الجديد مألوفاً وعادياً يعرفه دماغنا ويقارن به. فهل يجاري النقد الفني تلك الاكتشافات؟ وهل يحمل لنا المستقبل عادات تلقي جديدة؟

❖ ❖ ❖

النقد التشكيلي..

بين التفسير والتأويل.

دلاكروا، الحرية تقود الشعب، زيت على قماش، 260 × 325 سم، 1830.



د. عفيف البهنسي *

* باحث في الفن القديم والحديث.

النص بوصفه صيغة دلالية موجهة إلى المتلقي، هو نص لغوي أصلا ولكنه يخرج من دائرة اللغة لكي يبدو مع الحضارة نصاً تشكيلياً مرئياً ، ونصاً صوتياً موسيقياً.

واستوفى النص الأدبي حقه من الدراسة البيانية والدلالية بواسطة الألسنيين والسيميائيين ،كما استوفى النص الموسيقي نصيبه الواسع من الدراسة وكان له علم قائم في الغرب Musicologie له مراجعه ومؤسساته ومعاهده .

وفي نطاق النص التشكيلي المرئي ، كان علماء الجمال في الغرب قد توسعوا في دراسته منذ أرسطو وكانط وحتى هيغل وإلى اليوم . وفي الفكر العربي كان أبو حيان التوحيدي ومنذ ألف عام أكثر المفكرين اهتماماً بدراسة هذا النص، وكنا أفردنا له أبحاثاً واسعة في موضوع علم الجمال العربي .

ومع تجمع دراسة هذه النصوص بين يدي المتلقي، فرداً أو جمهوراً، كان السؤال دائما، كيف يتعامل المتلقي مع هذه النصوص؟ وفي بحثنا هذا سنقف عند حدود دور المتلقي في قراءة النص التشكيلي و في تأويله ، مما يفيد في بناء النص مشاركة مع مؤلفه .

أفرد علم الجمال التقليدي جُلَّ صفحاته للحديث عن دور المؤلف، ولم ينظر إلى المتلقي إلا كمتذوق أو كقارىء حيادي لنص تقليدي كلاسيكي، فلم يساعد هذا العلم على توسيع قراءة هذه النصوص وتفسيرها، وعلى الإفساح في مجال التناص بفعل المتلقي.

ولكن وقد اقتحمت الحداثة جميع مقوّمات النص الكلاسيكي، وظهرت اتجاهات غيرت مفهوم التشكيل ، فنقلته من كونه مجرد لغة لنص ثابت، إلى صياغة حرة ونص منفتح ، أي أصبحت قراءة هذا النص الحديث مفتوحة على خيارات واسعة، أصبح للقارىء موقف مستقل عن موقف المؤلف ، ونادراً ما يلتقي معه في حكم واحد أو رؤية واحدة . فالنص الحديث الذي انفصل عن وظيفته الأدائية لمضمون أدبي أو أخلاقي أو تاريخي ، لم يترك للمتلقي ، وبخاصة الناقد الفني، مرتكزاً بنيوياً جاهزاً وحاسماً يتقيد به عند قراء النص التشكيلي . ولكنه حمّله مسؤولية اختياره وتأويله لهذا النص. وحمله أيضاً مسؤولية تغطية غياب القواعد الاستتيكية، بتقديم قراءة تساعد على تكوين





ميليه، *اللاقطات*، زيت على قماش، 84 × 111 سم، 1857.

علم الجمال الحديث، الذي يقوم على مجموعة التجارب التي يمارسها الفنانون فرادى ، بعد أن كانوا مجموعات ، مما نراه اليوم في نظام الايزم isme الذي ارتبط بأسلوب فردي محدد.

ولكن هذه النصوص الحديثة كانت تجريبية غالباً، ونادراً ما كانت تأسيسية تأصيلية، وكانت قراءة النص التجريبي تعتمد على قراءات النقاد والفلاسفة الغربيين ، لأن التجريب كان ملحقاً بمدارس الاتجاه الحداثي الغربي modernisme . ولم يستطع القارىء العربي تتبع النص التجريبي مستقلا عن ثقافته النقدية الغربية، مما يجعلنا نعيش في بيئة جمالية غربية في شكلها وتأويلها.

لقد وقف قارىء النص التشكيلي الحديث مدهوشاً أما تحولات هذا النص باتجاه العدمية و القطيعة، و لم تسعفه ثقافته الملتزمة في استقلاب هذه التيارات وهضمها ، بل كانت أبحاث النقاد سردية وصفية، وازدهر النقد الصحفي على حساب القراءة الغربية الصحيحة، التي كانت في الغرب تعتمد في مصداقيتها على دراسات الكتاب الغربيين ومواقف الفنانين ، والتي نادراً ما ترجمت إلى اللغة العربية .

ولذلك نستطيع القول ، أن الفنان العربي بقي وحيداً في مجال تأليف نصه التشكيلي، ولم يستطع الناقد أو القارىء مشاركته في بناء هذا النص التجريبي كما تمّ في الغرب .

ومع ذلك بقي أمام الناقد و القارىء العربي فرصة فريدة للإسهام في بناء النص التشكيلي، عندما ينحاز هذا النص إلى القصد التأسيسي والتأصيلي .

لقد سار فريق كبير من الفنانين العرب في طريق تعريب الفن الحديث الذي اقتحم ضمن تيار الحداثة ، الثقافة العربية والإبداع العربي منذ بداية القرن السابق, حيث انتقل التجريب الموازي لاتجاهات الفن الحديث ، إلى التجريب في مجال التأصيل ، تأسيساً لبناء فن عربي حديث ومستقبلي.

وتمتاز هذه الحركة التجريبية التأصيلية بتعدد الخاصيات ، وقد تتبع هذه الخاصيات المنهج النقدي السردي، أو المنهج النقدي البنيوي الذي تحول إلى نقد سيميولوجي أحياناً.

وما زال المنهج النقدي السردي أكثر انتشاراً على صفحات اليوميات الإعلامية ، ودون أن يترك هذا المنهج أثراً في إبراز موقف القارىء ، وفي تدخله في بناء النص التشكيلي ، لأنه فاقد جميع أدوات القراءة الاستتيكية التقليدية أو الحديثة المتمثلة بالقراءة البنيوية أو الدلالية، واقتصر على النزعة الانتقادية أو التشجيعية .

أما المنهج النقدي البنيوي فلقد استعار كثيراً من أدواته ومصطلحاته من النقد الحديث، على الرغم أن مساره يتجه مع السهم المؤدي إلى تأصيل الفن ، وكانت مهمة الناقد والقارىء الأولى عند قراءة النص التشكيلي التأسيسي، نقد المؤثرات الدخيلة التي تحرّف هوية النص الحديث ، ولكن خطاب الأصالة الذي يحدد هوية هذا النص ما زال غائماً.

الذي أريد قوله أنه إلى جانب أزمة المنهج كانت أزمة الهوية أكثر تأثيراً في تفكيك نظام القراءة البنيوية التي تساعد على تقويم المنهج التأصيلي .

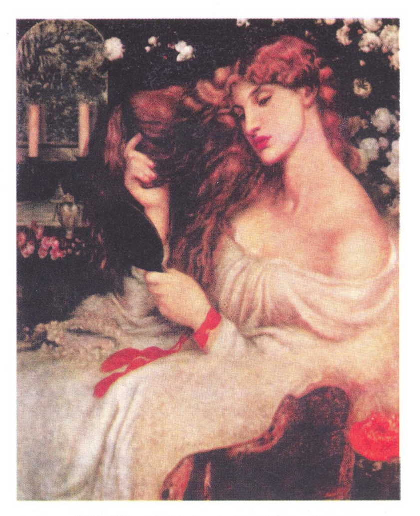
وعندما انتقلت القراءات النقدية الصحفية ، لكي تستقر بين دفتي الكتب تحت عناوين تأسيسية, كان علينا أن نتساءل هل حملت معها عنوانها ،أم حملت جميع ملامح الكتابة الصحفية التي بقيت حيادية, وهل ساعدت على توضيح النزعة التأصيلية التي ابتدأها أكثر الفنانين العرب؟

إن أبرز الكتب النقدية التي اعتُمدت رسمياً هي سلسلة الكتب التي خصصت لدراسة الحركات الفنية في كل قطر عربي، والتي صدرت عن المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم (اليكسو). وفي هذه السلسلة هل نستطيع أن نبحث عن جواب للأسئلة التي طرحت نفسها, في ظروف ضم قراءة النص إلى تأليفه في عملية بنائه التأصيلي ؟



بيكاسو، *الفتاة والأرضي شوكي*، زيت على قماش، 195 ×132 سم.

ليست مهمة قارىء النص التأصيلي تفسير هذا النص ، بل تأويله ؛ أي اكتشاف ملامح غير مرئية وغير متوقعة كامنة في النص ، لم يُفصِح عنها المؤلف صراحة بل كناية أو رمزاً عن طريق شيفرات ، فالتفسير هو منهج عقلي تحليلي رياضي يسعى إلى توضيح النص بعد فهمه موضوعياً ، بعيداً عن موقف القارىء، مرتبطاً بموقف المؤلف و رؤيته . أما التأويل فإنه إسقاط ذاتي على الموضوع أو النص ، إنه محاولة لاحتلال موقع المؤلف لتوجيه النص إلى أبعاد لم يفصح عنها المؤلف ، وقد لا يكون قد توقعها أصلاً ، على أن يمر الناقد في طريق تحليلي قد يتجاوز قصدية المؤلف ، فاتحاً الباب لقبول دلالات خاصة ، تختلف باختلاف القراء ، وباختلاف مستوى قدرتهم على قراءة النص قراءة جمالية وليست أدبية أو وصفية صحفية ، وهذه القراءة تخترق ظواهرية الشكل إلى باطنيته



روزيتي، الليدي ليليث، زيت على قماش، 95 × 81 سم.

للتعرف على البنى التحتية للنص، وإلى الشيفرات الملغزة التي تضمنت النص ، سواء أكان هذا النص واقعياً أو تجريدياً . وهذه الشيفرات توجه رسالة ما، رسالة مركبة تقوم على التساند التركيبي أو التكافؤ الاستبدالي حسب جاكبسون، والتي ترشد المتلقي في تأويله للنص ، وفي الكشف عن الوظيفة التشكيلية في النص ، فالنص الذي وضعه المؤلف اليوم أو في الماضي البعيد لم يقدم من أجل مؤلفه بل من أجل الجمهور المتلقي عبر الزمان وعبر تحولات منهاج القراءة الذي يرتبط بتطور الفكر والسياسة والمجتمع .

ومع أن التلقي والقراءة ليست اعتباطية ؛ إلا أنها غير قاعدية أيضاً، فالنظرية السيميائية ليست قاعدة بل هي توضيح لآلية القراءة ، مع الاعتراف بمسؤولية هذه القراءة إزاء النص الذي أصبح بذاته منتَجاً ثقافياً حضارياً . ولذلك فإن التنظير ليس إيديولوجيا بل هو تنظيم منهجي ، وهو مهمة أساسية من مهام علم الجمال التي يتولاها اليوم أصحاب النظرية الإنشائية Poiétique التي يقودها باسّرون وتودوروف.

على أن قراءة النص ليست مجانية ، بل تخضع إلى قيم تتجلى في تحويل التأويل نحو الأسمى إنسانياً وفكرياً . ونحن نرى أن القراءة السيميولوجية تبحث بشكل مستمر عن طرائق جديدة لقراءة النص وتفكيكه ورسم المسار في دهاليز النص المعقدة للوصول إلى المدلول الأكثر عمقاً وشمولاً ، المدلول المنفصل عن الشكل الظاهري والمتصل بالموقف الذاتي ، فالعالَم الذي يكتشفه المتلقي في أعماق النص، عالَم قد لا يكون المؤلف قد رآه ، فالصدفة أصبحت صنماً مقبولاً عند الذرائعيين الذين يبحثون عن تجربة لا سابق لها ، لتبرير حضورهم المفاجيء الذي يسعى إلى دهشة المتلقي، هذه الدهشة التي بقيت وحيدة تفسر الحافز الذي يدفع المتلقي للكشف عن أسرار جمالية النص .

وعلى الرغم من نظريات القراءة التشكيلية التي تميل إلى إقصاء المؤلف، والإبقاء على علاقة واحدة تجمع المتلقي بالنص، فإن استحضار المؤلف بعد غيابه ما زال مساعداً في ربط النص بالموقف الإنساني أو الجمالي الذي يؤمن به المؤلف. ولقد اهتمت الرومانسية بالمؤلف وبإسقاطاته الذاتية عندما تنكرت للموضوعية .. ومن أنصار حضور المؤلف في قراءة النص التشكيلي هيرش الذي دعا إلى التركيز على معنى النص دون الاهتمام بدور التأويل، على نقيض الناقد بارت الذي لا يعترف بدور المؤلف ولا يعترف بقصديته ويعلن موت المؤلف في كتابه المعروف تحت هذا العنوان. كي يعطي المتلقي حق التناص الكامل.

ويبقى في ميدان قراءة النص ، النص التشكيلي هنا ، الى جانب المتلقي الذي تختلف قراءته عن قراءة المؤلف باختلاف شروطه الثقافية والاجتماعية.

والنص هنا لا يحتاج إلى إحالة باتجاه القاعدة أو المرجع، بل يبقى قانعاً بمرجعيته الخاصة داخل نظامه الداخلي على حد قول بارت .

إن عملية تفكيك التناص أي تفكيك مضاعفة إنتاجية النص، يدخل في نطاق القراءة التي تكشف عن مجموعة من النصوص في نص واحد. ولذلك فإن هيدغر يرى أن النص هو

موقع مشاركة ذاتي موضوعي بين المؤلف والمتلقي، ولكنه ليس موقع ذاتي فقط كما يراه الرومانسيون ،و ليس هو موقع موضوعي فقط كما يراه ديلتاي أبو التأويلية في قراءة النص وكان هو أول من لفت الانتباه إلى دور المتلقي ، ولكنه لم يصل إلى حدود موقف بارت ، إذ يقف المتلقي عند ديلتاي في حدود شروط النص ، دون الخروج عنه، على نقيض ما يراه بارت .

والمتلقي الناجح عند بارت هو ببساطة أي إنسان قادر أن يجمع في حقل واحد جميع الدلالات التي يتضمنها النص . ويدخل المتلقي إلى النص من الباب الذي يختاره هو، فهو حرٌّ في فتح وإغلاق عالم الدلالة دون التقيد بمدلول مسبق. ولذلك قد نرى أن العلاقة بين المؤلف والمتلقي علاقة خلافية وبذلك قد تصبح القراءة مجرد انتقاد كيدي أحياناً . وهذا ما عبر عنه كروتشه عندما اتهم الناقد أنه فنان فاشل. ولكن المتلقي يحقق تناصاً وليس تهديماً للنص. وهذا ما عبرت عنه الظواهرية (الفينومولوجيا) على لسان هوسرل.

على أنه لا بد أن نفرق بين المتلقي العادي وبين الناقد ، إذ أن الأول ثابت أما الثاني فهو متغير، مما يمنح النص فرصة التشكل المتجدد ، فرصة توقع دلالات غير متوقعة ، يمارسها الناقد .

على أنه لا بد من الاعتراف أن أكثر النقاد لا يقرأون النص إلا من خلال ظواهره ، ونادراً ما استطاع الناقد تحقيق نوع من التناص ، نوع من إبداع مدلولات تتجاوز المدلول الموضوعي الذي زرعه المؤلف في رحم النص .

ويجب أن نختم هذا البحث بالعودة إلى معنى التأويل في اللغة العربية، فتأويل النص الأدبي والفني محاولة لإخراجه عن قصده البياني إلى قصد يسعى إليه المتلقي، وتأويل النص القرآني محرم لأنه تصدٍّ للتناص مع كلام الله . ولكن مصطلح التأويل انتشر لكي يكون مرادفاً لمصطلح التفسير . وهذا مخالف لمعناه الذي أراده النقاد عند كلامهم عن التناص وتعددية القراءة والمشاركة في بناء النص ، ولذلك فإن مصطلح Interpretation الذي يقابل مصطلح التأويل يقابل أيضاً مصطلح التفسير , مما دعا إلى اعتماد مصطلح Hermeneutique المشتق من أصول أسطورية ، ولكنه يعني التأويل بالمعنى الذي عرضناه في هذا البحث .

ويتجلى التأويل ، بالأدائية التي يقوم بها العازف لنص موسيقي قام بتأليفه الملحن الموسيقي، فالعازف يعيد خلق النص الموسيقي ، ولقد قيل أن الأداء هو اشتراك في إبداع المؤلف ، إذ يخرج اللحن إلى الوجود من خلال العازف، ويصل إلى المتلقي من خلال العزف وطريقة أدائه ، ولكن المتلقي أو المستمع هنا ، يشترك أيضاً في بناء النص الموسيقي من خلال قراءته البنيوية أو الدلالية للنص الموسيقي.

ولكي نوضح ميزات القراءة التشكيلية التأويلية ، لا بد أن نذكّر بالقراءة العلمية لنص رياضي أو فيزيائي ، حيث لا مجال للتأويل بل للمحاكمة العقلية الصرفة والمنطق ، فالنص العلمي وحيد وثابت وجامد ، بينما يحتفظ النص التشكيلي بصفاته التحويلية والحيوية، عندما ينفتح على التأويل والتناص.

❖ ❖ ❖

النقد التشكيلي..

صراع الأنسنة والعولمة.

الناقد طلال معلا *

بدرو فيغاري، 1925.



العمل الفني هدف النقد وساحة اشتغال. والناقد يحدد منهجيته لإنتاج ما يوازي المنتج الفني، رامياً إلى بناء علاقة متينة مع المتلقي من جهة، وربط أبعاد العمل الفني بتوجهات هذا المتلقي لتحقيق مستويات من الاستجابة المعتمدة على حياء التصورات، أو فتح الأبواب التخييلية والمعرفية. سواء على مستوى الإنجاز المباشر، أو ما يعقب هذا الإنتاج من هالات ونتائج.

ورغم عدم التفريط بالعلاقة الجدلية بين العمل الفني، ومراميه المعرفية والماورائية، إلا أن الناقد يميز مرحلياً على الأقل فيما بينهما، وقد يدرس أحد التوجهين على حساب الآخر. فالأمر على علاقة بالإجابات التي تولدها أسئلة يطرحها الناقد على نفسه قبل أن يطرحها على الآخرين، إذ من البداهة، أن يلمّ بالمستوى الثقافي المجتمعي، أو المتخصص الذي يوجه إليه النص النقدي، كما أن هذه البداهة تعرض لاشك محددات الإنتاج النظري كالانتماء إلى مذهب أو مرحلة زمنية دون غيرها، وقد يتطلب الجهد النظري إلغاء دور إحدى هذه المحددات أو تجاوزه بالتركيز على أطراف أخرى، كتميز المتلقي وظروفه ورغباته وحكوماته لاستنتاج حالة البث التي يقوم بها العمل، أو الفنان المنتج.

إن التركيز على الاستجابات التلقائية، أو المقصودة للمتلقي، هو أحد الموضوعات الشائكة التي قد يتجاوزها مجال الدراسات الفنية، وخاصة في المجال النظري، وما يترتب على انعدام هذا النوع من الدراسات لأحوال المتلقي ونشأته، والأسوار التي قامت على مدى الأزمان فيما بينه وبين العمل الفني. وإذا كنا نقصد من وراء ذلك عزلته الظاهرية والمادية عن الفنون، إلا أن تقدير المسافة الفاصلة بينهما يحددها مدى احتياج كل منهما للآخر، وليس في الأمر مساومة أخلاقية، كما قد يبدو من ظاهر الكلام، فالاستجابة خاضعة إلى هذا المستوى من الجذب والنفور، لتشييد الارتباط الصحيح بما ينتجه المبدع، وما يتلقاه المحتاج لهذا الإبداع، سواء لترميم القيم الجمالية الإنسانية، أو لتشييدها بموازاة الخطاب القيمي السائد في زمن دون غيره، وهذا يفترض مناقشة المحتوى أو المضمون الجمالي، أو الفني لهذا العمل.

الطاقات والتشكيلات:

وإذا كان العمل الفني التقليدي قد تجاوز طاقاته الداخلية وتشكلاته الخارجية، ليتحول إلى أكثر من مستوى التصوير والبحث مثلاً، فإن النماذج الجديدة كأوعية فنية، تملك في الوقت نفسه فض الاشتباك مع تقليدية الحامل الفني، واستمرار الكشف عن تبدل التأثيرات، التي تولّدها الأشكال الفنية الجديدة.

إن القراءة التي يتناول عبرها الفنان مشروعه الذاتي، قد باتت مهددة اليوم أكثر من أي يوم مضى، نتيجة الانزياحات الواضحة التي تغطي حراكها مستجدات الثقافة الإنسانية اليوم، والتحول من هذه الذاتية إلى الآخر الذي يستقبل الإشارات الموضوعية للعمل الفني، كمحرضات يجوز لنا تسميتها المحرضات العاطفية، موضوع كل من الفنان والمتلقي، وما يتجاوز هذه العلاقة في النصوص النقدية، التي تبدي حياء أحياناً في الفصل ما بين ظلال وعي الفنان لعالمه وما تتركه ذاته من تأثيرات على العمل الفني.

ورغم ما ننتظره من المتلقي لإضفاء إمكاناته لاستكمال هذه العملية، إلا أن انعدام النظرة الأحادية في عالم المعلومات، والنأي عما اصطلح عليه بالهوية، يشكل مصدر قلق كبير لتفحص أنظمة التلقي الجديدة التي تعتمد التلوين، سواء في الاستعداد للتلقي، أو في الممارسة العملية لهذا التلقي، ودون أن يتيح للعمل الفني إطلاق أسواره على المخيلة.

وقد ساعدت فنون الأشكال البسيطة منذ بداية الستينات من القرن المنصرم في تفكيك العلاقة التقليدية، ما بين العمل الفني وذات الفنان المبدع لصالح الرابطة الجديدة، مابين العمل الفني والمشاهد والفضاء، حيث ساهم هذا الفن البسيط، في انتشار المشاهد من بؤرة التأويل الجنيني لوجود غابر، باعتباره كل منظم ونهائي، وفي تحفيزه على التحول إلى محيطه ومجتمعه، كما يشير «جون كوبلاند» في حواره مع «دونالد جود».

وقد يكون هذا ما قدمته الفنون الأرضية (Land Art) من خلال إعادة التكوين، المساعدة على الكشف عن لا نهائية الفضاء الكوني عبر عمليتي الهدم، أو البناء المستمرتين في

❖ فنان تشكيلي، وناقد فني، سوري.

الطبيعة، وعن طبقاتهما الما قبل تاريخية المتعددة (الرصيف الحلزوني صحراء يوتا الأمريكية 1970).

مفاهيم ومصطلحات خاصة:

ولعل نشوء هذه التيارات في أزماتها ولّدت المفاهيم والمصطلحات الخاصة بها، وهذا مادفع المنظرين أحياناً لإعادة النظر في توجهاتهم وآرائهم النقدية، توافقاً مع التوليدات الفنية المحدثة، التي تستلزم إحياء نظرياً للاشتغال بالمعلومات الجديدة، خارج النظم الحداثية التقليدية في الغرب. وهذا ما حققه فن التنصيبات، أو الأشكال المجهزة في الفراغ في الانفتاح على الفضاء الخيالي للعالم، لتحري صورته وانعكاساتها المجتمعية، وهذا أيضاً مايدعو للتوقف عند الاحتياجات التي تقدمها الضرورة التطويرية للإنسانية بصورتها العامة، وشروط التحطيم والبناء التي تتكرر وفقها المنتجات الإبداعية الجديدة، التي تلملم شتاتها في أنحاء مختلفة من العالم، على هيئة نزعات، أو إشارات ترسم الشكل الفني الذي تؤول إليه الحال.

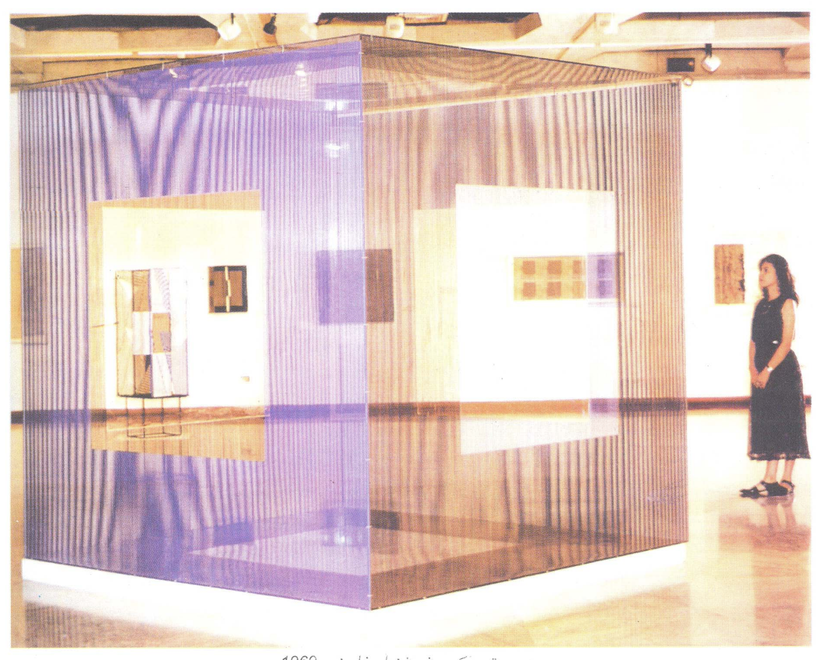
إن الإشارة السريعة لمثل هذه الحركات تقدم إحالة إلى



أوسكار بوني، العائلة. 1968 - 2000

طرق التغيير التي تطال الفن بالتساوق مع الزمن الفكري الممتد من القرن التاسع عشر وحتى اليوم، لم تنطو عليه من انقلابات شكلت انفتاحاً حقيقياً على النقد التشكيلي بمختلف توجهاته: وقد تكون أحيت السجالات المختلفة حول صلاحية التطورات الحاصلة في النظريات النقدية، أو النزعات الاجتماعية، على مضامين الفن إلى درجة إطلاق الأحكام النهائية على التيارات الفنية، من مثل «موت الفن» و «لا جدوى الإبداع»، ولقد كانت التيارات الفنية العربية في القرن العشرين مندرجة في هذا الإطار الغربي من المتغيرات والمصطلحات والاتجاهات. في الوقت الذي كانت تنظر فيه إلى بناء الذات، وتحديد الملامح الأولى، وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين. فتأثرت بكل توترات وتشنجات وأحكام النقد الغربي، واتجه العاملون في حقول النقد الفني النظري لمطابقة مقولاتهم مع ما ينتجه الغرب، حول الصورة والتصور والخيال، وإنتاج كل ما يمثل العودة إلى التوافق مع العلوم، بسبب سطوة هذه العلوم على العصر. ولهذا فإن مناهضة منجزات العقل كانت تتوافق مع التسليم له، ومع الابتكارات الجديدة التي تجعل الإبداع مذهولاً من الإيقاع السريع لما يمكن دعوته علمنة العالم.

أما القضايا الملحقة بما تحدثه هذه العلمنة فهو ما سنراه منعكساً على سبل وطرائق تلقي الفنون، إذ إن الحامل للإشارات المعرفية سيغدو مختلفاً كلياً ضمن ما تطرحه هذه العلمنة، لقد تغيرت بذلك مقولات الفن فعلاً وبتغيرها انشغل النقد لاحقاً للتعويض النظري عما يحدث، فالانخراط بالمتغيرات الفلسفية يقع بالتأكيد في إطار الصدامات الكبرى، المشكلة لمقولات الصدام الحضاري التقليدي، والتي تدعو العولمة إلى إزالتها كلياً، وفق النظرة الجديدة لمكونات العالم الخيالي للإنسان. ولعل الصراع ما بين الأنسنة والعولمة سيأخذ مداه على مدى الربع الأول من القرن الحالي لتشكيل ارتكازات الفكر الإنساني بعامة، وعبره سيكون ممكناً تحديد المواقف من المبدع والمتلقي بآن، وقد يصل ذلك إلى نتائج نهائية بكل ما يتعلق بقضايا الهوية والتراث وكافة إشكاليات الذات أو الفرد، التي تتجه إلى الزوال في مقابل إعلاء معنى قبول الآخر كهدف يتجه إليه الإبداع وحوامله من وجهة النظر



ج.ر. سوتو، مكعب في فضاء غامض، 1969

الغربية، والتي يعتقد أنها ستسود في النصف الأول من القرن الحالي، ريثما يتحقق البحث النظري المعادل، أو المتمم، أو المطور للنظرة الحالية إلى فنوننا، كجزء من إبداعات العالم الثالث، بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، أو ما ترمز إليه من حيث التخلف الحضاري والتكنولوجي عن القطب الأول المسيطر - ليس على الاقتصاد فحسب، بل وعلى سبيل التفكير الإبداعي - عبر محاصرته لكل ما يميز الشعوب الفاقدة لطمأنينتها، بسبب تناقض ثقافاتها مع ثقافة الأرقى، وتبدل معاني الفهم والرؤية والأفكار لدى كل منهما. وبدلاً من الانسياق لما يدعونه التنميط العالمي، تتجدد المناقشات حول الصمود لفترة أطول أمام ما يبدو قدر الإنسانية الشامل، الذي يقع في مركزه الصراع الحضاري على قيادة الإنسان قبل السيطرة على العالم.

قلق وحصار:

بعض الكتابات الحديثة في مجالات النقد الفني، تتطرق اليوم إلى هذه الأمور، وتعبر عن قلق واضح إزاء ما أضاعه الفنان - الفنان العربي - في تخبطه خلف المتغيرات التي كانت تحصل في الغرب، وإلى جانب هذا التخبط، نلمس الحصار الهائل، الذي عاشه الإبداع من كافة النواحي المتعلقة بالديمقراطية، وحرية التعبير، والاعتقاد، ومشروعية التصدي للانهيار الأخلاقي، والقيمي، والذي نكتفي بالإشارة إليه كأحد المحاور الأساسية، التي عانى منها الإبداع العصري بعامة،

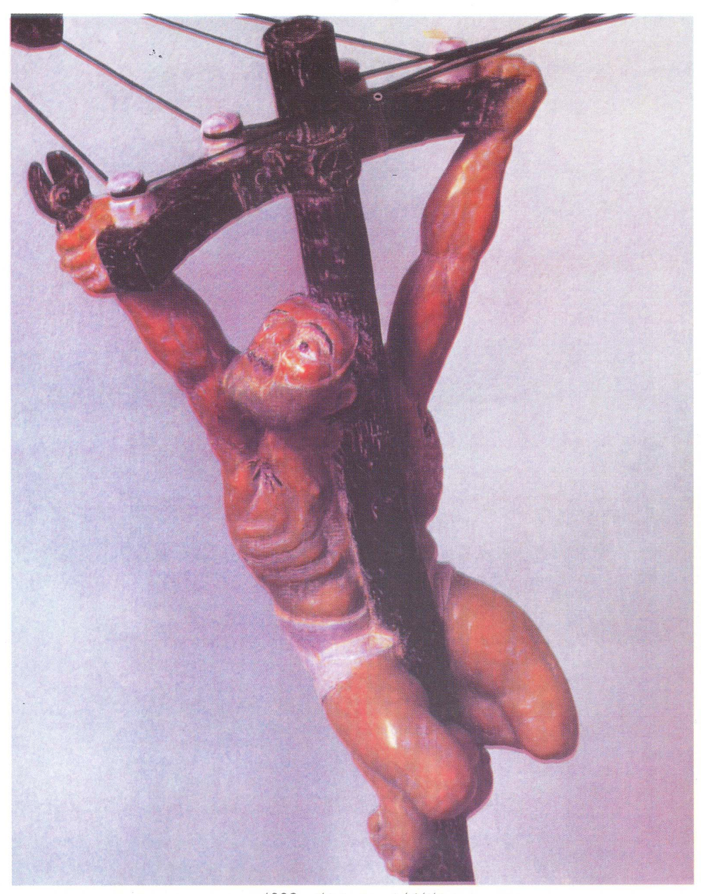
والتشكيلي بخاصة، حتى أن هذا الصراع قاد المبدع والناقد معاً لبناء علاقة تعتمد على التغريب والإحالة والتورية، لإخفاء بعض الانفتاح الذي تطمح إليه التيارات الفنية المعاصرة لقول كلمتها في مواجهة المتغيرات الحضارية.

هذه الإحباطات كانت تؤسس لإيقاع جديد، سيكشف بالضرورة عن اتجاه جديد للفنون نلمس ملامح وجوده عبر الأزمات التي أدت إلى إغلاق ما يقارب مائتي صالة عرض في باريس في السنوات الخمس الأخيرة من القرن العشرين، وإذا كانت فضائح المتاحف والبنوك لا تكفي لتلمس ما يصيب الحركة التشكيلية العالية من تبديلات، فإن التوجهات النقدية والفلسفية منذ منتصف الستينيات، وبداية السبعينيات، قد استطاعت تثبيت مقولات مابعد الحداثة، كتمهيد أولي لأنظمة فنون العولمة، التي حققت في الربع الأخير نن القرن المنصرم تزايد التبادل والهجرة والانزياح الفني، فيما بين أوروبا وأمريكا من جهة، وأوروبا والشرق من جهة أخرى، وبدلاً من البحث الذي قام به الفنان الغربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن النور ومصادره وينابيع الإلهام، الذي سيدفع بحركات التجديد سبلاً إلى الأمام، فإننا نلمس في الهجرات الجديدة من يبحث عن الفضاء، والفراغ والصحراء، كمحرضات للمخيال الفني، ومولدات للتصور بعد أن حاصر العلم والتدفق الصوري الإلكتروني وأنوار الهولوجرام الفنان الغربي.. ورغم ما يشير إليه بعض النقاد عن «قبول أوروبا مثلاً لمقاسمة دورها الاحتكاري للفنون مع القارة الآسيوية»، فإن مركزية الفنون في أوروبا تبقى مستولية على صنع قرار النقد المحترف، كونها تملك المؤسسات النقدية، والصحافة المتخصصة في هذا المجال، إضافة إلى التراكم الأكاديمي الرسمي، الذي لا يمكن استعادة أهمية دوره لاستقطاب فنون العصر وتحريكها. وخاصة أن هذا النقد استطاع هضم الهجرة التي تمت منذ منتصف القرن الماضي من شمال شرق آسيا إلى المراكز الغربية وخاصة اليابان والصين وتايوان وكوريا وفيتنام، الأمر الذي أدى إلى دمج الكثير من فلسفات الشرق في مجالات الفنون الغربية.

غطاء الغرب:

في هذا الوقت، وحين كان الغرب تحت غطاء الديمقراطية والمركزية الأوروبية يحتوي إبداعات الإنسان بشموله، كان الفن العربي يحاول أن يجسد طموحاته لتقديم لوحة أو عمل فني، يساهم في الإحياء الثقافي العام، وترميم إنسان ما بعد الاستعمار، ويبني الشخصية الاستقلالية ليكون فكراً جمالياً متميزاً، إلى جانب بناء جمهوره المثقف الذي عاش قطيعة طويلة مع العمل الفني، لأسباب كثيرة فرضت عليه ولم تكن بأي حال من الأحوال ضرورة مجتمعية. بل إن غياب الفكر المجتمعي الجمالي الموازي لما يطرحه الفنان من أفكار، شكل عائقاً لم تستطع لا الندوات، ولا المحاضرات، ولا اندفاع الأدباء والشعراء، للذود عن مكانة الفنون.. كل ذلك لم يستطع أن يسن القبول الاجتماعي للفنون بشكل عام من منتصف القرن الماضي، وبقيت الحركات التشكيلية العربية مأسورة بأرقام الإميين، والفقر، والمرض، وغير ذلك ما كان مفترضاً أن تحاربه المجتمعات العربية، وفي هذا المقام لن نتمكن من ذكر دور الأجهزة الحكومية التنويري، وخاصة الجماعات والمعاهد والمراكز الثقافية والجمعيات والنقابات. لأن هذا الدور لم يكن خاضعاً بعمومه لمخطط نهضوي عام، يشمل مناحي الفن المختلفة.. وقد يكون للصدامات السياسية الداخلية والخارجية دور أكبر في تغييب دور الفن المجتمعي، وبالتالي انتفاء قيام حركات نقدية، أو تيارات يمكن أن تبلور عطاء قرن من التجريب التشكيلي، إضافة إلى سقوط الطبقة الوسطى في المجتمعات المتحررة التي راهن عليها الفنان التشكيلي العربي كواحدة من حاضنات الجماليات الصاعدة.

والسؤال اليوم ونحن نفتتح الأيام الأولى من القرن الحادي والعشرين، إلى أين تمضي الفنون العربية، وما الذي يؤخر حركة النقد عن أن تكون فاعلة في تجسيد العلاقة فيما بين الفنون العربية ومثيلاتها في العالم، وهل ستذوب ما بنته سابقاً لطموحات النهضوية في مناخات العولمة: بعد أن بدا الفن في المركز يتجه كما أشرنا إلى مفاهيم الفراغ والصمت، ومواقع انتفاء الأثر، التي تحيل مباشرة إلى القطيعة مع المرجعيات لبناء نسق مختلف يولد دلالاته الجديدة برفض العلاقات التقليدية ما بين «الدال والمدلول»، بالطموح إلى لا نهائية الدلالة المتوقعة من هذه العلاقة، وهو المبدأ الذي قدمه «ميشيل فوكو»، حول الإزاحة المعرفية التي تمثلت في الانتقال من الإنسان، أو العقل البشري كمصدر للمعرفة، إلى اللغة في جبرية تشاؤمية لافتة للنظر.



جيانا كارلوس دستيفانو، 1998.

قد تبقى العلاقة التشابكية صفة من صفات ما يربط الناقد بالعمل الفني، ولن نقول التصادم، وبكلا الحالتين فإن عدم ثبات وجهات النظر، أو أنماط التفكير سيؤخر مرة أخرى المحامل التشكيلية العربية عن لعب دورها في الوسط الفني العالمي. وقد تبقى المنجزات الفنية صيغاً ومشاريع بعيدة عن بناء تقاليدها، نتيجة التغير السريع موضوع العصر، وسنبقى نردد إن جذور أزمات الفن التشكيلي العربي ستبقى عالقة في حقول النقد الذي لم يبلور نظرياته، وسيبقى ضحية هذه العلاقة التشابكية، المتلقي الذي ينتظر أن تنفتح أمام عينيه فراديس النظر الممثلة لروح العصر.



في حوارية مع المصورة « أسماء فيومي » !!!

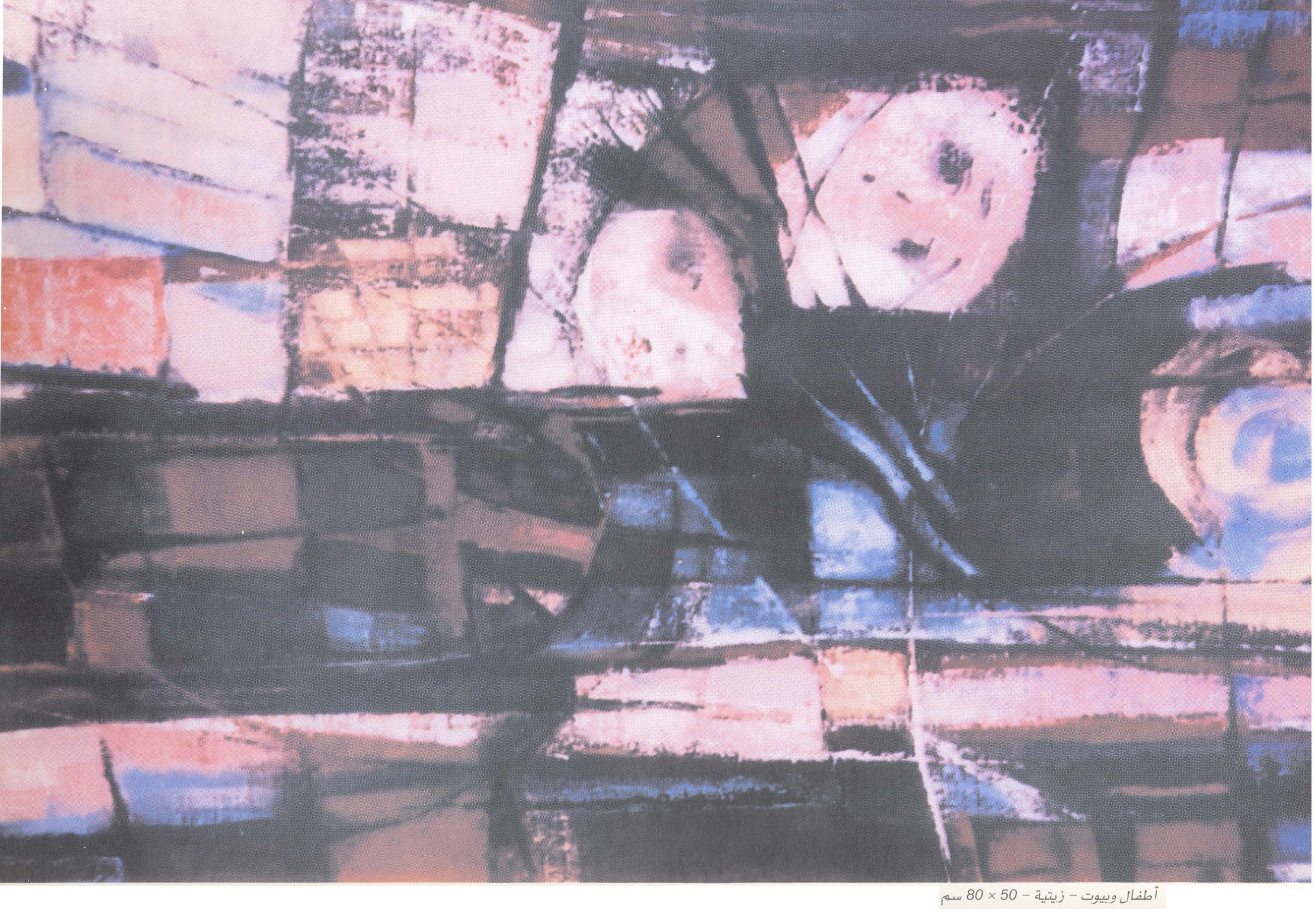
استطرادات في مسائل الفن..

والسفر إلى عوالم لوحاتها.

المصورة « أسماء فيّومي » فنانة تشكيلية، وهي واحدة من المتابعات، وبجدية.. لتطوير عملها التشكيلي، كما أنها من المشاركات بفعالية في النشاط الثقافي، وهي من المهتمات بمسائل الفن وقضايا المجتمع.

أجرت « الحياة التشكيلية » معها هذا الحوار الذي يُغني التساؤل، ويحرّض على توسيع مساحته.

حاورها: غسان جبري



أطفال وبيوت – زيتية – 50 × 80 سم

■ دعيني أبدأ بما يقلقني، ولعلّني أجد الإجابة على ذلك، أو على الأقل جزءاً من الإجابة، لماذا ترسم أو تصور «أسماء فيومي»؟..

- أعتقد أن الرسم والتصوير لغة، وهذه لغتي، التي أستطيع، أن أعبر من خلالها عن المشاكل التي تؤرقني، وبنفس الوقت.. فهي لديّ هاجس. هناك.. شيء يدعوني للرسم، ويبدو أنه متحكم بي منذ طفولتي، من الصف الثاني ابتدائي..

■ إذن.. وكمصورة، وبعيداً عن أبحاث الألسنية، هل يمكن توضيح حدود هذه اللغة، أو طبيعتها، من خلال تجربتك؟..

- هذه اللغة.. عدا أنها هاجس للتعبير بالخط واللون، وهو هاجس تعبيري، إلا أني أعتقد مثلاً، أن اللون أوسع من الكلمة وأكبر. اللون يحمل تعبيراً، اللون يحمل معانٍ، ولكنه يحمل أيضاً رائحة، ويحمل ملمساً، وأعتقد أن مجموعة الانفعالات والعواطف المختزنة والمخزونة تخرج على شكل هذه الألوان. وأنا أرى أن عين الفنان التشكيلي ترى ولكنها تسمع أيضاً أكثر من أذنه غالباً.

■ هل يمكن توضيح ما تسميه هاجساً؟..

- هو مثل الوسواس المتكرر والقاهر، إنه يسيطر عليّ



امرأة ومدينة - زيت على قماش - 80 × 80 سم - 1971

بضغط قوي. بحيث أنني، لا أستطيع الهروب منه، إنه يشبه الوسواس القهري المرضي، الذي يسيطر على بعض الناس.

■ هل يعني كلامك، أن هذا الوسواس مرضي لديك؟..

- إنه يشبه فعلاً المرض، وإذا لم ألبّه يؤدي بي إلى التوعك أو المرض، لا يمكن التخلص من هذا الإحساس الضاغط، إلا بتلبيته.

■ ربَّما كان السوي والمرضي مسألة نسبية، فهل يمكن لك، ومن وجهة نظرك الشخصية، وأعود لأقول من خلال خبرتك التشكيلية، التمييز بين الفني والمرضي؟..

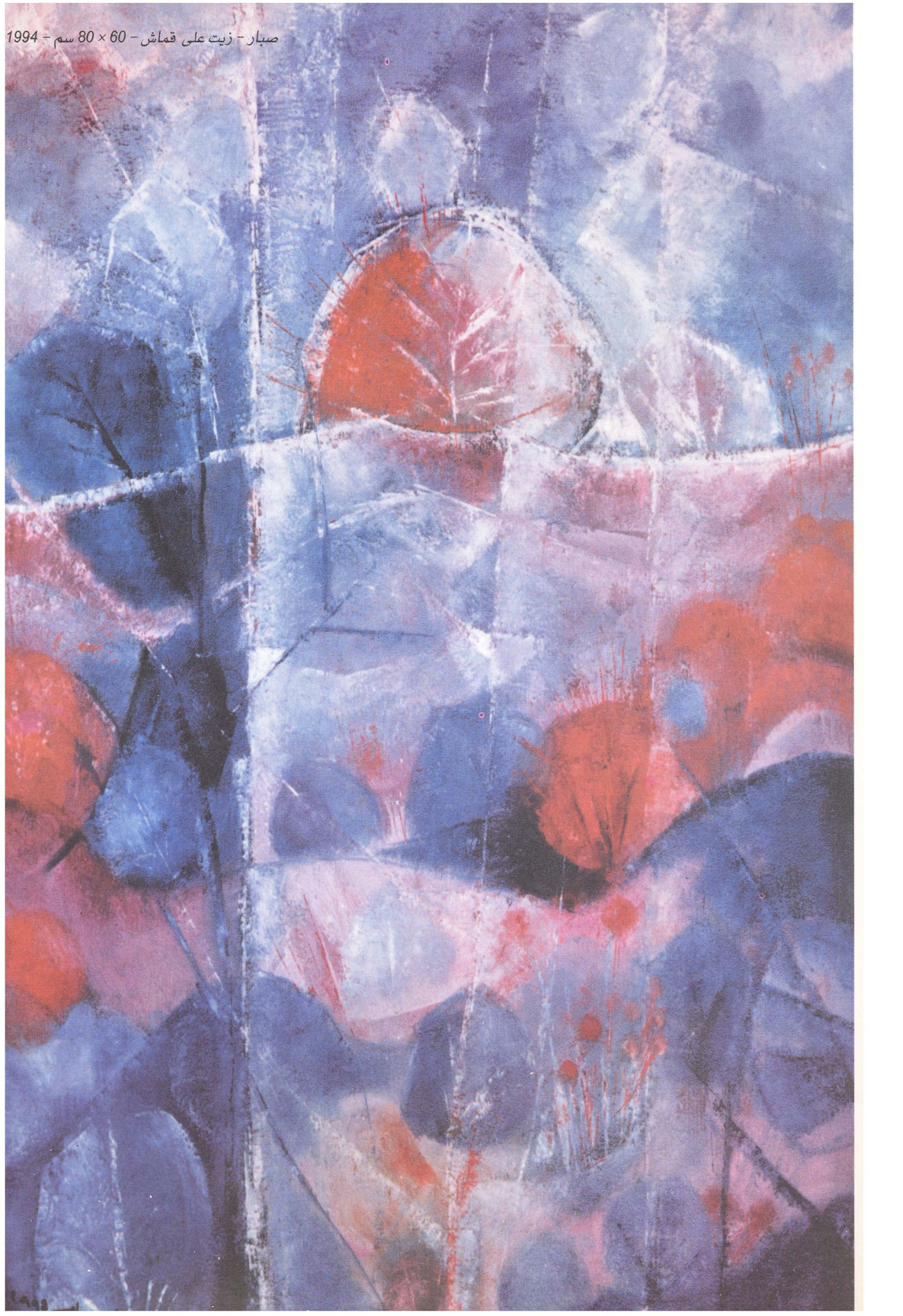
- أنا أرى أن معظم الفنانين، من المصورين والموسيقيين والشعراء، بل.. من معظم العاملين في حقول التعبير والإبداع، يحملون الهاجس، الذي أشرت إليه. الفنان الحقيقي.. يتميز بهذا الهاجس، وإذا.. لم يكن لديه هذا الهاجس، ودعني أسميه وسواساً مرة أخرى، فلن يكون فناناً. قد يكون حُرفياً. الفن بحاجة لهذا الوسواس، لأجل خلق عمله الفني. بحاجة لما أسميه «الدفق العاطفي»، الدفقة الأولى هي الهاجس، أو الوسواس، هي محرك طاقة الإبداع والخلق. أما البقية، ما يأتي بعدها، فهو مجرد حرفة، وتطبيق تقنات، تعلّمها كل فنان.

عندما ألبي هذا الهاجس أو الوسواس القاهر، أتخلص من أي معنى مرضي، ويبقى الإبداع وهذا هو الفرق بين الفني وبين المرضي.

■ حتى الآن لم أر الفرق، أو الاختلاف؟؟..

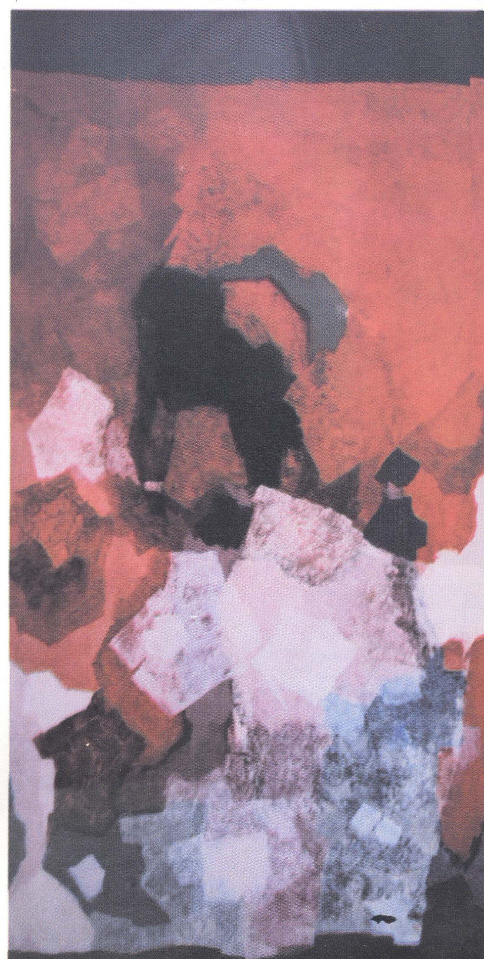
- الفرق.. أن الفنان يعرف لحظة نهاية الوسواس، وهذه المعرفة هي الفرق بينهما، وربّما كانت المصطلحات المستعملة هي التي تسبب هذا الالتباس والاختلاط. فلنقل إذن.. أن هناك وسواساً مرضياً، وهو يختلف عن الهاجس الفني.

■ نعود إلى اللغة، ومفهوم اللغة التشكيلية، ولنقل التصويرية فهذا أكثر دقة، هل تستطيعين الزيادة في الإيضاح؟..


صبار - زيت على قماش - 60 × 80 سم - 1994

- اللغة التصويرية، التي أشتغل، أو أعبر من خلالها، لها مفرداتها، ولها تكويناتها. اللون الأزرق مثلاً له دلالاته من خلال برودته، فإذا خُلط مع الأحمر، مع الأخضر، مع الأصفر، يعطي ألواناً جديدة، ولها معانيها المختلفة. التكوين أو البناء

تكوين - زيت على قماش - 90 × 130 سم.



له دلالاته، فأنا مثلاً أستخدم التكوين الشاقولي، أو التكوين الزوبعي، الشاقولي فيه شيء من المتانة. الزوبعي فيه شيء من العاصف، إلى جانب اللون والتكوين، هناك الخط وله تنويعاته أيضاً، فأنا أستخدمه في الإشارة لأصابع، لبقايا وجه، لعين، وهي إشارات. الخط والإشارات، والألوان والتكوين باجتماعها تعطي مضمون اللوحة، وهذا الاجتماع في حضوره، يتجاوز كل عنصر لوحده، ويعطي مقولة جديدة من خلال كلّيته.

■ كأنك تعطين للألوان معانٍ محددة، فهل هذه المعاني فردية نفسية، أم مصطلحات اجتماعية؟..

- المعاني التشكيلية تنبع من النسيج التشكيلي بالذات.

■ كيف تكون المعاني تشكيلية؟..

- الأحمر يكمل الأخضر، الألوان تكّمل بعضها بعضاً. فنحن نعرف اللون البارد واللون الحار، وتتابعهما، وهذا مثل الظل والنور.

■ كأني لم أستوعب وجهة نظرك في المعنى التشكيلي؟..

- التعبير التشكيلي مثل التعبير الموسيقي، وهو علاقات مجردة، هو تجريد. الأنغام أو النغمات هي مجردة، ويمكن أن يكون لها معانيها الإنسانية.

■ ماذا تقصدين بالضبط، فأنا أعلم أن «كاندينسكي» قد قارن الألوان بأصوات الآلات الموسيقية مرة؟.. وقارنها بالسلم الموسيقي مرة أخرى؟..

- عندما نستعمل الأبيض في التصوير، فهو يعبّر عن صفاء داخلي بالنفس، وعندما نستعمل الأسود، فهو يعبّر عن كآبة وحزن شديد. عندما نضع خطوطاً سوداء عريضة وبعنف انفعالي فهذا يعبّر عن غضب شديد، وعندما يُستعمل اللون الأصفر أو الأحمر الحار، كما عند «فان كوخ» فهذا يعبّر عن عمق العاطفة والانفعال، وهكذا..

■ ألحُّ على سؤالي.. هل هذه المعاني هي ذاتية نفسية وفردية لديك، أم هي اصطلاحات اجتماعية، وربَّما أيقونوغرافية كما في الفن الديني المسيحي الأوروبي؟..

- أعتقد أن الفنان، أو الإنسان بشكل عام لا ينفصل عن مجتمعه، إن لديه استجابات حسية مخزّنة. من الطفولة نمت، وهي تختلف عند بعض الفنانين، لاختلاف البيئة والمنشأ. اللغة التصويرية فيها لهجات. خذ مثلاً ما نراه عند بعض فناني الحسكة والقامشلي، أو لنقل فناني الجزيرة، فإن ألوانهم وأشكالهم تتشابه، وكذلك طريقة تعبيرهم، إنهم يختلفون عن فناني مدينة دمشق. هذا في سورية، فإذا أخذنا بعض البلدان العربية مثلاً، فنحن نلاحظ أن الفن في مصر مختلف في هويته عن الفن في سورية، بالرغم من أن العصر واحد، والعولمة الآن، تجمع وتؤثر فينا بنفس الطريقة.

■ ألا تعتقدين أن المناخ التشكيلي، أو التقاليد التشكيلية هي التي توحّد وليست البيئة؟.. فالفنان يعيش في عالم فنّ، ويجب أن يبدأ منه!!..

- هذا كلام صحيح. إن المناخ والتقاليد التشكيلية توحّد، ولكن البيئة توحّد أيضاً، والدليل.. أن اختلاف البيئة، يؤدي إلى اختلاف فنون الشعوب، ففي شمال أوروبا مثلاً، فإن فنه يختلف عن فن جنوب أوروبا، بسبب البيئة، بسبب المناخ. العين ترى البيئة.

■ كأنك تقولين بنظرية «تين» في دراسته ومقارنته بين الفن الفلمنكي، وبين الفن الإيطالي؟..

- نعم.. لأن اللوحة التصويرية نور وظل، شدّة اللون وإضاءته تتعلق بالمكان والجغرافيا، عندما رسم «بونار» أنتينات التلفزيون وعري الأشجار وأعمدة الكهرباء، في ضوء الشمال، أعطى كآبة ودرامية الشمال، وهذا الشيء لا يمكن، أن نراه في جنوب فرنسا، أو شمال إفريقيا، حيث نضارة الجو وضوئه. العين تغرف مما ترى، وتختزن الأنوار والظلال، لتتدفق عبر لوحات الفنانين، ولتعبّر عن البيئات المختلفة.

■ هناك مصورون سوريون يستخدمون الرمادي، وربما الأسود والأبيض، مثل« صفوان الداحول» ألا يخالف ذلك رأيك؟..

- ربما كانوا قد درسوا في أوروبا وتأثروا بألوانها. لا أجزم



وجه وأصابع - زيت على قماش - 51 × 71 سم - 1998 .

بأن البيئة هي العامل المسيطر، وإن كنت أقول أنها عامل من عوامل الاختلاف أو التوحد، ففي النهاية.. فإن الجو النفسي للفنان هو المسيطر بشكل عام. أقول أن البيئة لها تأثير، ولكن خصوصية الفنان وجوه النفسي لهما تأثيرهما الأكبر.

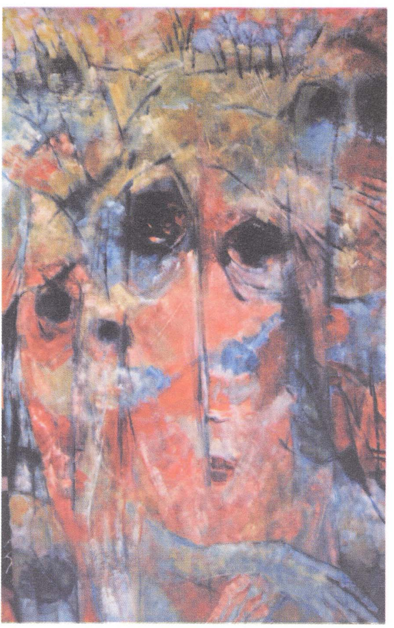
■ عندما تكون التكوينات ليست طبيعية أو واقعية، فهل يمكن للبيئة أن تظهر في مثل هذا الفن؟..

- كل الأشكال التي لها علاقة بواقع الإنسان، وسواء كانت بشرية أو أمكنة، لها علاقة بالبيئة، لأن الأشياء والأمكنة والبشر، تختلف من مكان إلى آخر. وكلما كان الفنان متمكناً، كان بيئياً، بل.. وكان عالمياً!!

■ أعود إلى محوري.. فإذا كانت خصوصية الفنان وجوّه النفسي هما اللذين لهما التأثير الأكبر في ألوانه، فما أظن، أن هناك فنانين يتفقان على رأيك بالنسبة لمعاني الألوان؟..

- لا.. كل فنان له فرديته، والألوان تنعكس على فرديته بشكل مختلف.

■ إذا كانت اللغة وسيلة تواصل إلى جانب وظائفها الأخرى التعبيرية والجمالية والإعلامية والتعليمية إلخ.. وإذا كانت اللغة التشكيلية فردية مثلما تقولين، فكيف يتحقق التواصل، بدون الاتفاق على شيفرة؟..



وجوه - زيت على قماش - 100 × 140 سم - 2000 .

- للأسف.. لا يوجد تواصل بين الفنان التشكيلي وبين الجمهور في بلدنا، لأنه لا توجد نفس المعطيات الثقافية بين الطرفين. وأنا أعذر من لا يفهم مسألة رياضيات، ولكنه يحترم علم الرياضيات ولكني أتساءل من لا يفهم اللوحة، لماذا لا يحترم اللوحة؟.. أنا أفهم.. أن عينه لم تتعود رؤية اللوحة. هذا الجمهور لا يفرق بين لوحة لـ «فان كوخ» وأخرى لـ «غوغان»، ولا يفرّق بين السوناتا والكونشرتو، ولا يفهم السيمفونية التاسعة لـ «بيتهوفن»!!

■ ألا تعتقدين أن أمثلتك التي تطرحينها هي ناتجة من اختلاف ثقافتين؟..

- طبعاً.. أعتقد هذا.

فلمن تصورين إذن؟.. ولمن تعملين بهذا الأسلوب؟..

- لأني آمل، أن هذا الجمهور سيفهم عليّ، وأفهم عليه. أنا آمل من الدولة، أن تحضّر كوادر تفهم الفن، فتدرّس الجمهور، وتُفهمه الفن، وتقربه منه. جمهورنا يرى بأذنه، وليس بعينه. إن مسؤولية الدولة أن تجعل درس التربية الفنية معادلاً لدرس الرياضيات. أنا أعمل لجمهور، سيفهمني في يوم من الأيام، وسيفهم كل الفن المعاصر.

■ ألا تظلمين الجمهور بهذا الكلام؟.. أليس لديه لغة أخرى، وأنت لا تتقنينها؟.. فلماذا تطالبين الجمهور بمعرفة لغتك، ولا تطالبين نفسك بمعرفة لغته؟.. الفنون التطبيقية والشعبية مثلاً؟..

- أنت تفهمني غلط.. أنا أقول بالعكس. أنا أقول أنه ذكي، ولكنه.. وُجّه غلط.

إن فنه تطبيقي.. الأنسجة، السجاد، الأشياء المعدنية، تطعيم الخشب، وهذا فن محترم، ولكنه فنون تطبيقية قابلة للاستعمال، وليست منزّهة عنه، مثل فن اللوحة. أليس لدينا مواقف من قضايانا؟.. أنا ضد كل ضغط خارجي، أنا مع الشعوب، ولي مواقف من هيمنة الآخر وضغطه، وهذا.. لا أستطيع التعبير عنه بسجادة، أو قطعة موزاييك، أو مصنوعة نحاسية. علماً أنهم عبروا من خلال قطعة النحاس مثلاً، عن معتقداتهم، ولكنهم لم يعبروا عن موقف إنساني، أو حياتي.

■ هل من اختلاف بين التعبير عن موقف وبين التعبير عن معتقد؟ هل تختلف الأدوات والوسائل والعقلية؟..

- لا تختلف الأدوات والوسائل، ولكن هناك اختلاف بين التعبير عن موقف، والتعبير عن معتقد.

■ كيف، أوضحي لي هذا؟..

- مثلاً.. الفسيفساء هي رسم جداري، تستعمل فيه الأحجار الملونة الصغيرة، وهي تعبر عن معتقدات معينة. اللوحة تعبر عن موقف إنساني. اختلفت النظرة، فقد كانت اللوحة في الكنيسة، تعطينا شيئاً عن قصص السيد المسيح

والسيدة العذراء، ولم يتطرق الفنان الأوروبي لمجتمعه، أو لقضايا اجتماعية هامة، إلا في العصر الحديث. كانت اللوحات تعبر عن معتقدات وليس عن مواقف.

■ ما هو معيار التمييز بين المعتقد والموقف؟..

- المعتقد يمكن أن يكون متوارثاً، وليس نابعاً عن ثقافة وفهم لقضايا معينة، أما الموقف.. فهو عبارة عن صرخة أو استحسان، أو مقولة ضد ما يحصل. الموقف أكثر تفرداً من المعتقد. المعتقد عام، أما الموقف فخاص جداً.

■ لكن.. هل استخدمت فنك، للتعبير عن مواقف إنسانية، عندما كنت ترسمين أو تصورين، بأسلوب تجريدي؟..

- صحيح.. بداية رسمت لوحات تجريدية، وكنت أسعى، أن أبني أشكالي التجريدية المختلفة، وأحاول أن أقترب من الموسيقى، بتونات الألوان المتنوعة. فجأة.. وبعد حرب 1967 وجدت هوة واسعة بيني، وبين أن أعبّر وأقول، ما يجول في نفسي، ضد هذه الحرب، على وطني وشعبي.

ولأجل الاقتراب من الجمهور، وخلق جسر بيني وبينه، بدأت أستعمل بعض الإشارات والدالآت دون أضحي بالتجريد، أو بمفهوم التجريد. ويبدو أن ذلك كان من الصعوبة بمكان، لأنني في تلك الفترة بقيت لوحاتي غير مفهومة.

الآن.. أسعى وبكل جهدي، وبدون أن أضحي بلغتي التشكيلية، أن أخلق توافقاً بين قناعاتي، وبين فهم الجمهور لي. وعندما لا أصل إلى ذلك، يكون التقصير مني.

■ إذا كان فنك وليد ثقافة غربية، أليس شبيهاً باللغة الأجنبية الصوتية؟..

- لا أعتقد أن لغتي التشكيلية أجنبية إطلاقاً، لأنه عندما استعمل، أو تستعمل النساء الإبر الأجنبية لتطريز الأقمشة في بلدي، فإن هذه الأقمشة تبقى سورية وشعبية. استعمال الأدوات الأجنبية لا يعني أنك أصبحت أجنبياً.

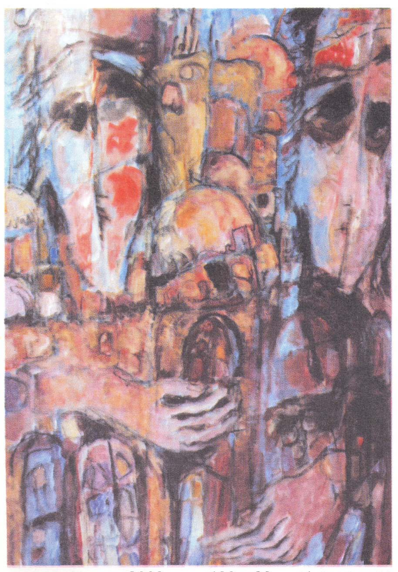
أعتقد.. أن فني فن أوروبي، فقد تعلمنا وفق هذا الفن ومطالبه، ولكن الدفق الداخلي للفنان، ومفهومه عن الفن، وقناعاته، واستحضار المشاكل النفسية والذاتية بشكل عام أو خاص، فإنها كلها تظل محلّية. هذا الشيء محلّي جداً سواء استخدمت الأصبغة الأوروبية بسجادة أو بلوحة.

■ قلت إن الفن كلما كان بيئياً، كان عالمياً، أوضحي لي هذه المعادلة!؟..

- نحن نحترم الفن المكسيكي لأنه بيئي، نحترم الفن الياباني لأنه بيئي. لا أرى فناناً سورياً، يرسم مثل فنان ياباني، فإذا أضفنا الموقف إلى البيئة، جعلنا الفن عالمياً.

■ ولكن.. ألا تعتقدين أن هناك التباساً بمعنى العالمية؟..

- ليس الفن المنتشر، أو الكثير الانتشار خارج حدوده المحلية، هو الفن العالمي. هناك فنون كثيرة منتشرة خارج أوطانها الأصلية، ولكنها ليست فنوناً حقيقية.



زيت على قماش - 80 × 100 سم - 2003.

■ لماذا؟..

- هناك من يرسم دمشق القديمة، فقط لأنها تُسوّق سياحياً. تُرسم بأعداد كبيرة جداً، وبمختلف الأساليب، وبشكل مكرر، حتى أن بعض الفنانين، لن تجد لديهم شيئاً من أعمالهم، فقد سُوّق كل الإنتاج، ولكل العالم، ورغم هذا.. فليس هذا فناً عالمياً.

وهناك من يرسم في بلادنا فناً أوروبياً محضاً، على أساس أنه فن عالمي، وليس هو في النتيجة إلا نسخ وتقليد لأعمال أوروبية.



وجوه وأيدي - زيت على قماش - 80 × 100 سم - 2002.

من المحتمل أن يصبح فن الفنان صاحب الهاجس والمبدأ أو الموقف والدفق العاطفي الشديد، فناً عالمياً، ولكن مع شروط أخرى.

■ لقد تحوّلت ضمن عدة مراحل، فهل يتناقض هذا مع مفهوم أن يكون للفنان أسلوبه أو هويته التشكيلية؟..

- أعتقد.. أن لكل فنان أسلوبه، ولكن.. ضمن تبدلات، لا بدّ أن تحدث في حياة أي فنان، تجاوز أربعين عاماً وهو يرسم. الثبات ليس من طبيعة الفنان. التحول يحدث ضمن رؤى ومفاهيم فنية، تخصّ هذا الفنان. مثلاً.. التعبيرية التجريدية، التي وصلت إليها، والتي أعبّر بها الآن، ليست بعيدة أبداً، أو غريبة عن لوحاتي التجريدية الأولى. باعتقادي أن المسيرة الفنية ضمن سنين طويلة، لا يمكن أن يكون بنفس الشيء أو الأسلوب فهذا مميت.

التبديل لا يحصل قسراً، ولكن العين تتبدل، والإنسان يتبدل، والمواقف تتبدّل. ما تراه العين اليوم، غير ما رأته بالأمس، فكيف يمكن ألا أتغيّر ضمن المتغيّرات من حولي؟..

■ هل يمكن تلخيص دوافع هذا التغيّر؟..

- كما قلت.. التغيّر لا يحدث قسراً. الدوافع داخلية وخارجية.. من الخارج، نرى المتغيرات في المجتمع. من الداخل.. لست إنسانة الأمس. كل شيء يتبدل ويتغيّر، وبالتالي.. فإن فنوننا تتبدل وتتغيّر، ولا أعرف فناناً حقيقياً، لم يتبدل مع هموم ما يجري حوله، وإلا كان فناناً معزولاً في صومعته. وهذا مغاير للعطاء والخصب، الذي يجب، أن يكون عليه الفنان.

■ تتحدثين بعموميات، هل يمكن أن تخصصي دوافع التبدّل لديك؟..

- كما تعرف أنت، وكما قلتُ، كانت لوحاتي في البداية تجريدية، ولكن حرب 1967 ، كانت أول وقفة، لأعبر فيها عن موقف، وكان تحوّلي الذي أشرت إليه في حديثي، حيث بدأت وجوه الأمهات والأطفال تظهر في أعمالي.

الموقف الآخر.. أو الدافع الثاني هو إنجابي لطفلين، حيث بدأت أرسم الأطفال، وكانت تدهشني وقفة الطفل الأولى، وكان يدهشني شغف الطفل بالحيوان. كل هذا.. جعلني في فترة ما، أرسم الأطفال دائماً، فدخلت الألوان البيضاء والزرقاء والصافية من عالم الطفل إلى داخلي، لينعكس اللون الأزرق في لوحاتي.

تبدّل ثالث حصل أيضاً بعد حرب أفغانستان. أنا لست سياسية ولكن مجريات الأمور تؤثر بي بشكل قوي وشديد، فرسمت عدة لوحات عن هيمنة الآخر، وقد بيعت جميعها ـ للأسف الشديد ـ في معرض لي في الكويت.

■ لنعد بالزمن قليلاً، بل كثيراً.. ما الذي جعلك ترتبطين بالتجريدية بداية، علماً أن أكثر الفنانين، يبدأون بالواقعي؟..

– أنا مفهومة بشكل خاطئ. فأنا رسمت بداية وفق الاتجاه الواقعي، ولديّ لوحات حتى الآن من هذه المرحلة. ولكن.. في السنة الأخيرة، في كلية الفنون، وعندما زارنا كأستاذ زائر، الفنان الإيطالي «لاريجينا» في الستينات، غيّر كثيراً في مفاهيمنا حول الفن. وأظهر لنا، أن الفن الآن، ليس له علاقة بالواقعية، وأن هذه المدرسة قد انتهت في أوروبا، منذ زمن، وأن هناك.. طفرة ثقافية، في كل العالم، والتي تدعو للتجديد والتبدل والتحوّل نحو الإبداع الداخلي.

وفق منهج «لاريجنيا» سار كثير من الفنانين في سورية، ولأقلْ معظم طلاب الكلية حينئذ، وكان مشروع البكالوريوس، الذي تقدمت به للتخرج، أول عمل تجريدي متكامل لي، إلى جانب مجموعة كبيرة من الاسكتشات التي كانت من الواقعية التعبيرية. هذه هي البداية.

■ ربّما.. نطلب منك الآن، تقديم شهادة تاريخية، ما هو أثر لاريجينا بفناني الستينيات؟..

– كان أساتذة الكلية فنانين متخرجين من مختلف المدارس الأوروبية والمصرية. مثلاً.. الفنان «الياس زيات» الذي أحترمه جداً، رسم.. ولفترة وجيزة، وربما كانت تجربة من تجاربه الكثيرة، أقول.. رسم على نسق أو طريقة «لاريجينا» مجموعة من اللوحات عن دمشق. كان له لوحة جميلة ملونة، بتونات الأحمر، مع تكنيك عالٍ، لا أذكر كيف استخدمه.

الفنان «محمود حمّاد» كان واقعياً تعبيرياً، فتحول إلى التجريد، بتأثير «لاريجينا»، وكذلك الفنان «نصير شورى» الذي كان يحب الطبيعة، فقد طوّع التجريد، للوحةٍ تستخدم رؤية للطبيعة، ضمن المفهوم التجريدي.

وقد عمل هؤلاء الفنانون في التجريد، ولكن بتطويع أو تطوير شخصي حسب رؤية كل منهم للفن.

كان «لاريجينا» فناناً معلماً، وقد سيطر في فترة ما، على مناخ الكلية، فأعطاها مفاهيمه، ووضع خطة تدريسية للمناهج في الكلية، أي كلية الفنون الجميلة بدمشق. وقد تأثر بعض الطلاب به تأثراً شديداً، أذكر الفنان «عز الدين شموط»، والفنان «أسعد عرابي»، والفنان «صخر فرزات» في مشروعه الأخير. وميزة هؤلاء، أنهم استوعبوا درس «لاريجينا» وعمقه، في حين أن طلاباً آخرين، مارسوا التجريد، ولكن.. لم يستطيعوا تبديل مفاهيمهم القديمة، فظل تجريدهم سطحياً.

■ برأيك.. هل كانت تجربة التجريد، التي أطلقها «لاريجينا» ذات تأثير إيجابي على الحركة التشكيلية في سورية؟..

– طبعاً.. ففي لحظتها.. بدأ البحث الحقيقي في ممارسة الفن التشكيلي. قبله.. قبل «لاريجينا» والتجريد، كان هناك عدة أساتذة، وكانت لهم مفاهيم معينة عن الفن التشكيلي، ولم تكن هذه المفاهيم، تنبع من نسيج التصوير غالباً، فقد كان الأدب، يتدخل بالفن التشكيلي، فيفقده خصوصيته التشكيلية.

■ أشكرك.. على هذه الجولة في ربوع اللوحة والنفس والفكر.

– وأشكرك.. على هذه الرفقة الحوارية المحفّزة للتفكر والتفكير.

❖ ❖ ❖



امرأة ومدينة – مائية – 60 × 40 سم – 1995 .

السيرة الذاتية للفنانة أسماء الفيومي

– خريجة كلية الفنون الجميلة بدمشق قسم التصوير 1966 بمرتبة الشرف.

– 1983 / 1984 / 1985 محاضرة في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

– 1968 / 2002 تعمل في التلفزيون العربي السوري.

– 1972 مثلت سورية في اتحاد التشكيلين العرب في تونس

– بعض الأعمال المسرحية ديكور وأزياء.

– محاضرة ولعدة سنوات في مركز الإعداد الإعلامي التابع لجامعة الدول العربية.

– كتبت لعدة سنوات في بعض الصحف السورية في النقد التشكيلي.

– عضو في نقابة الفنون الجميلة .

– عضو في اتحاد التشكيليين العرب.

– عضو في أتلييه القاهرة.

– بين 1966 / 2003 (12) معرضاً فردياً معظم المعارض في سورية، ومعرض في تونس، وآخر في القاهرة، وثالث في الكويت، ورابع في أمريكا.



امرأة وصبار – مائية – 35 × 25 سم .



المقتنيات:

– المتحف الوطني في دمشق.

– وزارة الثقافة السورية.

– بيروت – عمان – القاهرة – ألمانيا – باريس – الولايات المتحدة – كندا – أوستراليا – تونس الشارقة – الكويت – دبي – قطر – السعودية.

براءات التقدير

1989 نقابة الفنانين – سورية.

1992 رئاسة مجلس الوزراء السوري.

1993 نقابة الفنون الجميلة في دمشق

1994 وزارة الاعلام السورية

1996 من محافظة دمشق.

1999 من بينالي القاهرة.

2001 تكريم من وزارة الثقافة السورية في بينالي المحبة.

2002 تكريم من مهرجان سوسة الدولي، مع الميدالية البرونزية.

هي التي رأت!..❖

«عبثاً نقول ما نراه، لأن ما نراه لا يسكن أبداً في ما نقول»

ميشيل فوكو

وللبراءة طقسٌ، لا يفضُّ خواتم أسراره، إلاَّ مسكونٌ بهاجس الإمكان والبدء والطفولة؛ فعند أعتاب الأبيض، يرفُ نورٌ، ويُسمع رنينٌ، وتحوّمُ أشواقُ صلاة، يُتناول قربانُ مشاركةٍ واستعادةٍ، قربانٌ يجعل الصدر تنوراً ومحراباً.

كل لوحة تبدأ بمواجهة البراءة، وليس كل لوحة تنتهي بها، هو ذا تاريخ الفن مختزلاً، أما «أسماء» فتحتضن عالم البراءة، وتصرُّ على احتضانه حتى الاعتصار. هي «ايزيس» متوشحةً بألوان أمومتها القزحية، حاضنةً طفلها وطفولتها، ملتجئة إلى ضميرها الغابي، حالمةً ببناء العالم، عندما تستفيق الشمس حقاً، ويصيح الديك ثلاث مراتٍ تبتلاً لها، ويقيناً بها.

ترتّل «أسماء» التكوينَ ترتيلاً، فتتخلقُ دراميةُ السطح، من امتدادٍ له أفقيةُ لحنٍ، يردد تقاسيم التموج، وتثنياتِ الهفهفة؛ ومن انبثاقيةٍ عمودية، تُوقّع توتر ومرونة الخيزران، الذي يتهوى، في غاب يتعرى من ليله. هكذا تبني «أسماء» شبكتها التأليفية، وأكاد أقول شبَكة.. أمومتها.

ولأن «أسماء» لاتطمحُ إلى سطح تصويري، يوازي وجودها، ويجانبه، بل.. إلى خلاءٍ تعبيري محيطٍ تتنفسه، فهي تمركزُ هذا الخلاء ببؤرةٍ، وربما.. أكثر من بؤرة، وقد يكون المشاهد إحدى هذه البؤر، لتتغنى بمفرداتِ المنحني، في توجيه الحركة الفراغية، بلغةٍ بصرية، متقنةِ التصريف، قادرةٍ على تحريك الرائي، موحيةٍ بكافة الاتجاهات.

وتزيد دراميةُ اللون، من تجسيم الفراغ وبلورته، حيث يسيطر الأزرق، كنشيدٍ ترديدي، في جوقة سمائه، متمطياً حتى على الأشكال، راسماً العميق والبعيد، دافعاً أمامه وردي الدفء والفجر والطفولة، أو «أوكر» التراب المصفر المحمر، في حين يسكن الأحمر المطفأ مغمغماً، وفي لحظةٍ من لحظات الصحو، يتمتم بعض ذكريات الشباب، على أرصفة الأبيض.

دالاّت «أسماء» الشكلية (طفل - سمكة - حمامة - قبة - قوس) مقبوسةٌ من لوحٍ مكنون، من خزين جواني، يفيض على كهّانه في معابد الصمت والربانية، وفي مقامات الإخلاص والرجاء، فهم لا يحتاجون لهندسة المعنى، إلا قلباً صافياً، يحسن التلقي، ويحسن الاستمداد من قوى العمق الداخلي، وأبجدية رموزه.

الفنانة «أسماء» في لوحاتها، صاحبةُ هم إنساني عميق، مرتحلةً على رنين الكينونة دائماً، ساعيةً بين كاف «ابن عربي» المغيّبة، المفتوحة الآفاق، وبين نونه الملتفة، الحاضنة لأزلية الإنسان المضمرة، فبين كاف الإضمار، ونون التحقق، تصرخ طفولة العالم، طفولة الإنسان، طفولة اللوحة، وقد رأت «أسماء»، بلى.. هي التي رأت!..

❖ *مقدمة معرض في صالة دمشق للفنون في عام 1994 .*

الاستشراق الروسي..

«في القرن 19 وبداية القرن 20»

الجزء 4

د. عبد اللطيف سلمان ❖

3- فاسيلي تيم - ناديفا (ناديا) - 1845م.

تمر ثمان سنوات بعد وصول آخر فنان روسي إلى الوطن العربي وكنا قد تحدثنا عنه - في العدد قبل السابق من المجلة - وكان الفنان الروسي دميتري يفيموف الذي زار فلسطين ومصر وسورية وذلك في عام (1834) ليصل في عام (1842)م إلى الإسكندرية ثلاثة من الأخوة الفنانين الروس وهم: غريغوري (1802 - 1865)م وهو مصور وأخيه نيكاتور (1805 - 1879)م وهو أيضاً مصور وثالثهم وصغيرهم المدعو بوليكارب غريغور وفيتش تشيرنيتسوف (1824 - 1842)م. الذي توفي خلال تلك الرحلة. لقد زار الأخوة تشيرنيتسوف كلا من الإسكندرية، القاهرة، بيروت، دمشق، القدس، شواطئ البحر الميت، وغيرها العديد من المناطق الأخرى.

لقد عمل الأخوة تشيرنيتسوف وأثمروا كثيراً من خلال رحلتهم تلك فبالإضافة إلى الوثائق العديدة والتي تتسم بأنها قد رسمت رسماً والتي يقدر عددها بحوالي /500/ عمل فني فقد أصدروا (وصفاً للرحلة) أو ما يمكن تسميته باليوميات، والتي لم تنشر في أي وقت مضى، والتي لم تتح لنا الإمكانية للاطلاع عليها وللأسف الشديد.

❖ مدرس في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق

إن تلك اليوميات أو المذكرات المختلفة والمحفوظة، تتحدث في الحقيقة عن طبيعة الحياة العربية، وعن الأسواق الشرقية، وكذلك عن الشوارع والأزقة الضيقة في تلك الأنحاء من الوطن العربي. إنهم يصفون الطرقات، التي سلكوها أو ساروا عليها، وكذلك الآثار الثقافية الشرقية، والتي لا يمكن أن تنسى. كتب الأخوة تشيرنيتسوف على سبيل المثال يقولون: «شاهدنا كثيراً من القوارب التي تسير على سطح النيل باتجاه الأعلى والأسفل. إن النيل جميل جداً.. وقد سمعنا مراراً أغان فوق النيل، كما هو عندنا على نهر الفولغا».

وعن القاهرة كتب الأخوة تشيرنيتسوف الملاحظة التالية «النظرة الأولى إلى القاهرة كانت ساحرة بالنسبة لنا، وبالضبط هنا، في هذا المنظر الرائع لعاصمة مصر، حيث يظهر الشرق بكل روعته وبهائه».

أما في قسم المخطوطات الوثائقية بدار الكتب العمومية الحكومية بمدينة لينينغراد والمسماة باسم ميخائيل سالتيكوف شيدرين، فتوجد رسالة هامة للأخوة تشيرنيتسوف (غريغوري ـ ونيكاتور)، كانا قد أرسلاها من مدينة بيروت في عام (1843)، وهي وثيقة هامة تتميز بدقة التفاصيل التي كتبت فيها، والتي تعطينا اليوم إمكانية جيدة لتتبع خط سير كاتبي تلك الرسالة بدقة متناهية على الأرض العربية. إننا نجد فيها ذلك المعنى القيم والكبير الذي تعطيه البيئة والطبيعة العربية للفنان الذي يطأ أرض الوطن العربي. لقد كتب الأخوان تشيرنيتسوف يقولان: «إن للرحلة في بلاد الشرق بالنسبة للفنان قيمة كبيرة، فهي تعطيه وتزوده بمواضيع مدهشة ونتاجاً غزيراً. لقد صادفنا مناظر تصويرية رائعة، ولطيفة لمن يراها، إنها مناظر مدهشة». بعد ذلك يكتبان: «لو أن العناية الإلهية تعيدنا سالمين لديارنا فإننا نشعر في قرارة أنفسنا بأن أعمالنا التي نفذناها إن لم تكن مفيدة، فإنها على أقل تقدير تستطيع أن تعطي المشاهدين فهماً لتلك البلاد العربية ذات التاريخ المجيد».

إن أعمال الأخوة تشيرنيتسوف تعتبر في الحقيقة ذات قيمة وثائقية عالية، فهي شبه فوتوغرافية. لقد صور الأخوة تشيرنيتسوف ليس المواقع الأثرية فقط، بل أعطوا مخططات تفصيلية لها أيضاً، مما أوجد اهتماماً خاصاً بها طبعاً عند المعماريين خاصة. أنه عمل علمي بحت ذو دقة متناهية، لا يتميز به أغلب الفنانين، وهذه الدقة نجدها في عناوين لأعمال عديدة منها مثلاً: «جبال لبنان قرب بيروت، ناظرين باتجاه الشرق»، «البحر الميت، ناظرين نحو الغرب»، «مخطط أولي لمسجد»، وهكذا. إن النظر إلى هذه السلسلة من الأعمال يذكرنا بما قاله البروفيسور (س. أ. فينغروف) عن الفنان غريغوري تشيرنيتسوف:

«ينحدر تشيرنيتسوف من عائلة فلاحية روسية، لكن في الحقيقة يمكن أن يكون ألمانياً. على كل حال فهو منظم ودقيق في أساليب عمله وخبراته الفنية. كما أن رسومه جافة بعض الشيء، ولكنها تصور الحقيقة بشكل خارق وبدقة عالية».

نعود مباشرة إلى أعمال الأخوة تشيرنيتسوف، والتي نفذت في وقت الرحلة. حيث نجد أن المناظر الطبيعية هي الأساس في أعمالهم، كما أنهم يتصفون برسم المناظر العامة الشاملة (بانوراما)، فاتحين بذلك نظر المشاهد على مناظر مدن مختلفة مثل: يافا ـ القدس ـ القاهرة وغيرها من المدن.

إن غالبية الأعمال المرسومة في لوحاتهم، تتصف بأنها رسوم لأشكال معمارية. أننا نرى الآثار القديمة موجودة في لوحات مثل: «قصر داوود والمسبح» و «المسجد الأقصى» و «بحيرة سليمان» يضمن الفنانان ـ وفي جميع أعمالهم، التي يصوران فيها المناظر الطبيعية ـ أشكالاً إنسانية، وهي لا تلعب أي دور كبير في العمل، ولكن وخلافاً عن أستاذهم الكبير «مكسيم فارابيوف»، فهم يحملون أشخاصهم مهمة مقياسية ضمن العمل فقط. عند الأخوة تشيرنيتسوف نلاحظ نشاطاً محدداً فالواحد منهما إلى جانب الآخر يدعو إلى بعث الحياة في المنظر الطبيعي، الذي يصوره، مما يعطيه درجة من الحيوية لا بد منها للحياة. إن شرق الأخوة تشيرنيتسوف لم يكن أسطورة رومانسية، كما أنه لم يكن تأملاً لأسرار الخلود، بل كان توجهاً نحو الموضوعية، وتصويراً للحياة الواقعية،

التي صادفوها في كل يوم من أيامهم. ويمكن القول بأنه يمكن فعلاً أن نضع اسم هذين الفنانين إلى جانب غيرهم من الفنانين الروس الذين ساهموا في نشوء الفن الواقعي للمنظر الطبيعي في القرن التاسع عشر في روسيا.

من بين الأوراق ذات الطبيعة التزيينية لداخل بعض الأماكن والأبنية، فإن العمارة الداخلية التزيينية للمساجد والكنائس، تشغل الحيز الأكبر بين تلك الأوراق التي وجدناها، وقد شغلت المساجد اهتماماً خاصاً من الفنانين: حيث أن دخول الأجانب من غير المسلمين إلى داخل المساجد عملياً، كان غير مسموح به ومحفوف بالمخاطر. وقد كتب الأخوان تشيرنيتسوف في مذكراتهم اليومية حول هذا الموضوع، فكان عليهم من أجل السماح لهم بالرسم داخل المساجد أن يطلبا موافقة خاصة من الباشا محمد علي، لقد كانوا عنده بزيارة خاصة. وقد كتبوا في مذكراتهم يقولون: «لقد رفض الباشا مراراً منح الموافقة على مثل هذا الطلب لرحالة آخرين كثيرين ولكنه من أجل الفنانين الروس فقد وافق وبكل سرور». أما عن نتيجة هذه الموافقة فتتحدث على سبيل المثال الورقة التي تحمل عنوان «داخل مسجد السلطان ناصر في القاهرة».

أما في العمارة الداخلية، فإن الأخوان تشيرنيتسوف يمثلان الخط الواقعي للفن كما في المناظر الطبيعية. فقد لعب الرومانسيون بالظل والنور وقد كان ذلك صفة من صفاتهم لتغيير الظلام المزعج، أما عند الأخوين تشيرنيتسوف فقد جاء الضوء منتشراً تماماً ضمن الفراغ الداخلي للمكان. وبذلك يمكن القول بأن التضاد بين الظل والنور في هذه الحالة هو أقرب ما يكون إلى واقع العمار الداخلية للكنائس في المدن الشرقية الحارة. وهذا يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: ما الذي دفع إلى ذلك مع العلم بأن الأخوين تشيرنيتسوف وثائقيين كما عرفنا من الأعمال المذكورة سابقاً، وهل هذا يعتبر تراجعاً عن عاداتهما أو أسلوبهما الذي أولعا به؟؟

ربما يفسر ذلك على أنه رغبة في السعي إلى تصوير دقيق لجميع تفاصيل البناء الداخلية، ولأجل ذلكً فقد عمدا إلى إضاءة داخلية ممكنة للمكان. بهذا الشكل فإنه يمكننا القول بأنه قد حصل هنا تراجع عن شيء أقل أهمية في سبيل إظهار شيء آخر أكثر أهمية، وحاجة تصويره على حقيقته من أجل الفنانين الواقعيين. إن الأشكال الإنسانية الموجودة داخل البناء أو المكان لا تلعب أي معنى كبير، كما أنها لا تسيء إلى الجو العام المحيط، بل هي تتعايش معه ومع الفراغ المعماري الموجود. فالإضاءة والهدوء والحالة الطبيعية، هي أهم الصفات التي تتميز بها أعمال الأخوين غريغوري ونيكاتور تشيرنيتسوف الشرقية. وفي شهر شباط من عام 1843 أرسل الأخوان غريغوري ونيكاتور رسالة من بيروت إلى أحد أصدقائهما في روسيا السيد فاسيلي إيفانوفيتش يقولان فيها:

«بعد تجوالنا في العديد من بلاد العالم، نحن الآن في سوريا نستريح في بيروت منذ أسبوعين... نحن قد تركنا أوروبا، إيطاليا في (3) أيلول كنا قد أصبحنا في البحر لقد وصلنا إلى الإسكندرية سالمين. في الإسكندرية نحن مكثنا أكثر من أسبوع وفي ذلك الوقت تمكنا من أن نرسم كل شيء جميل شاهدناه.

كما أننا تمكنا من لقاء باشا مصر، وقد كان لقاؤه بنا جيداً. حيث أنه فتح لنا إمكانية القدرة على الترحال داخل مصر، مما يفيدنا بالنتيجة. من الإسكندرية تابعنا الرحلة على شاطئ البحر بالقرب من أبو قير، عبرنا الرشيد ومنها عبر نهر النيل سافرنا إلى القاهرة، حيث عشنا فيها أكثر من شهر، مستغلين كل ذلك الوقت في الرسم المباشر عن الطبيعة. مواضيع تمثل جمال مدينة مصر، والتي لا يمكن التعبير عنها كلها، لأنها تحتوي في ذاتها كل الروعة والجمال. منها قمنا برحلة ليست بالبعيدة عن محيطها أو ضواحيها، ولكن باتجاه النيل الأعلى نحو مدينة فيفي (قرب الأقصر) لكننا لم نتمكن من إتمام الرحلة لأن ذلك يتطلب الكثير من الوقت والمال. من القاهرة توجهنا إلى فلسطين عبر صحراء برزخ السويس، وعلى ظهر الجمال، وهذا العبور عبر رمال سريعة الانهيار والتحرك في منطقة خالية من الماء، وتحت أشعة الشمس المحرقة، وبصرف النظر عن ذلك الوقت المتأخر من السنة، لم يستطع شقيقنا

الأصفر باليكارب الصمود والتحمل، فمرض وفقد صحته، وبعد (14) يوماً من السير في الطريق الصعب والشاق وصلنا به مريضاً إلى مدينة القدس. يمكنك تصور حالتنا كيف استطاعت أن تكون في بلاد لا دواء فيها وفي مناخ قاتل! المريض أخذت حالته تسوء يوماً بعد يوم، وفي الثامن من كانون الأول عند شروق الشمس لفظ شقيقنا وبهدوء أنفاسه الأخيرة، مودعاً إيانا!.. كثيرون جداً من المسيحيين المتعبدين شيعوا شقيقنا الفنان الحاج إلى جبل صهيون، حيث مقابل بيت داوود وحيث مكان العشاء السري وحيث تكمن الروح المقدسة، أودع جثمانه الأرض بدموع طاهرة نقية من جميع المشيعين المسيحيين بل حتى من المسلمين الذين شاركوا في وداعه! أن أخذ الضحية منا إلى الثرى في مدينة القدس كان صعباً علينا كثيراً. لقد أدّينا آخر واجب علينا نحوه حسب عاداتنا الروسية ووضعنا له على قبره شاهدة متواضعة، بعد ذلك كله لم نستطع البقاء طويلاً في مدينة القدس وبعد خمس أسابيع من وفاة شقيقنا غادرنا القدس. من ذلك تستطيعون أن تروا كيف كان وجودنا في القدس! لكن نحن لم نتركه قبل ذلك، ولم نعمل شيئاً يستحق الذكر، وبما سمحت لنا به ظروفنا أو حالتنا النفسية. ويمكننا القول بأننا لم نغادر القدس بحقائب فارغة من الرسوم. لأجل ذلك كان علينا أن نعمل بجد أكثر. توجهنا إلى بيروت عن طريق البر، وبمحاذاة الساحل،



1- نيكاتور تشيرنيتسوف – ديكور مسجد 1862 م.

وذلك بهدف مشاهدة العديد من إطلال المدن الفينيقية القديمة. من مدينة الكرمل مررنا بالناصرة ومن هناك قمنا برحلة منفردة باتجاه بحيرة طبرية. وأخيراً وصلنا بيروت، حيث وجدنا لأنفسنا بعض الهدوء عند سفيرنا السيد بازيللي، وبعد أن عملنا كثيراً وتحملنا مصاعب جمة. بعد ذلك قررنا السفر من هنا إلى دمشق وبعلبك. لقد كان أملنا الأول أن نلتقي بما يشبه القاهرة، وثانياً مشاهدة أطلال معبد الشمس المشهور في بعلبك، في غضون ذلك نستطيع نحن أن نرسم هنا مباشرة عن الطبيعة. بالإضافة إلى ذلك جمع أكبر كمية ممكنة من الأزياء. بعودتنا من دمشق، قررنا التوجه إلى مدينة أزمير والقسطنطينية وبعد ذلك إلى روسيا المقدسة والمباركة. الرحلة إلى الشرق بالنسبة للفنان، توفر له حصاداً وفيراً ومدهشاً من المواضيع. نحن التقينا بمناظر طبيعية تسرّ العين، وأشكال هائلة مرعبة. الأولى شاهدنا أكثرها في الخليل والثانية شاهدناها في جبال يهودا والأردن. لكن القدس

وضواحيها فإن طبيعتها مختلفة تماماً عن كل ما شاهدناه، وفي حال أعادتنا العناية الإلهية سالمين إلى أرض الوطن. فنحن عندنا شعور بالأمل، بأن عملنا هذا، إن لم يكن مفيداً فإنه على الأقل يستطيع أن يعطي مفهوماً يسيراً بعض الشيء عن بلاد ذات تاريخ مجيد،....».

بعد عودة الأخوين غريغوري ونيكاتور تشيرنيتسوف إلى بطرسبورغ فإن مناظر فلسطين كانت قد صدرت، فقد أصدر الفنانان دفتراً مستقلاً يضم خمس وعشرين ورقة تحتوي كل واحدة منها على لوحة رائعة منفذة بطريقة وتقانة الطباعة الحجرية، ولكن وبغضّ النظر عن سعره المنخفض، فإن هذا الدفتر قد نفذ بشكل سيء. أما في الدفتر الرابع والذي خرج إلى النور في نيسان من عام 1845م. فقد كان الأخوان تشيرنيتسوف مضطرين إلى التوقف عن إصداره. وفي الأعوام التي تلت ذلك فقد كان الفنانان ينفذان وباستمرار لوحات فنية مأخوذة عن رسوم كانت قد رسمت خلال رحلتهم إلى الشرق.

سنتحدث الآن عن لوحة من أعمال الأخوين تشيرنيتسوف، كانت قد نفذت في عام 1862 وهي من ضمن المجموعة الخاصة للسيد (يو. أتشيستياكوف) من مدينة لينينغراد وقد عرضت اللوحة في معرض من المجموعات الخاصة وذلك عام 1986 في مدينة لينينغراد. كُتب في أسفل اللوحة عنوانها وهو «ديكور مسجد»



2- غريكوري ونيكاتور تشيرنيتسوف - منصة التعميد في حرم كنيسة القيامة في القدس 1842 - 1843م.

(انظر الصورة 1). إن هذه التسمية في رأينا هي خاطئة، حيث أن الفنان يصور في تلك اللوحة ديكور كنيسة مسيحية، أو منظراً داخلياً لمعبد لكنه ليس مسجداً، ودليلنا على ذلك هو منظر ذلك الرجل المصلوب على أحد الجدران، وكذلك تلك الرسوم التي تصور أشخاصاً على الجدار الأيسر للمكان، حيث أن تصوير الأشخاص داخل المساجد هو شيء غير مستحب وغير موجود في الإسلام، كما هو متعارف عليه. كما أنه يوجد عمل آخر منفذ بطريقة الطباعة الحجرية لنفس اللوحة وهي من لوحات ألبوم فلسطين للأخوان تشيرنيتسوف وعنوان اللوحة فيه هو «منصة التعميد في حرم كنيسة القيامة في القدس». (انظر الصورة رقم 2)

فنان آخر معروف في تاريخ الصحافة الروسية، ألا وهو الفنان

«فاسيلي فيودوروفيتش» تيم (جورج فيلفيلم 1820 ـ 1895) م يكشف لنا ناحية أخرى أو جانب آخر من حياة الشرق العربي من خلال رسوماته ومائياته والقليل من لوحاته التصويرية الزيتية، لقد كان في الجزائر في عام (1845 ـ 1846)، إن ما سحر وجذب هذا الفنان في الشرق كان قد تحدث عنه في رسائله إلى أبيه والتي أرسلها له من الجزائر. لقد كتب في إحدى رسائله يقول: «الإنسان في العباءة: جالساً يربط بعيره هو بدوي حقيقي. هذا قد مدد جسده هنا واعظاً وناصحاً له بأن الطقم رائع وغريب وبأسلوب غير عادي، وهو يشرح بأنه من الحرير الرائع الناعم ومن القماش الأطلس ويريد مقابله ذهباً. وهناك امرأة مع طفلتها، وقد غطت جسمها حتى عينيها، بحيث ترى من خلالهما فقط».

إن سكان الشرق غريبون ومدهشون من حيث الشكل بالنسبة للرجل الأوروبي، وهو ما عبر عنه الفنان في رسائله لأبيه ولم يمض على وجوده في الجزائر سوى ثلاثة عشر يوماً. إن تصويره لأشكال العرب ورسمه لمشاهد عديدة من حياتهم اليومية هو ما نشاهده بين أسطر رسائله لأبيه وعلى هوامش الورقة وبشكل يزعج به نص الرسالة، إنه يرسم وكأنه يحاول أن يشاركه إنسان قريب منه ألا وهو والده، يشاركه ما اكتشفه من جمال خفي وغير معروف له ولغيره سابقاً.

المهم هو أن هذه الرسوم لا تحمل أية طبيعة وصفية موجزة لكل مشاهداته ومحاولته تثبيتها فقط، بل هي تشهد على عمق فهمه للحياة المحلية الخاصة، ومهارته في اختيار المواضيع الأساسية وهو دليل على أنه فنان محترف كبير. المهم في هذه الدراسات والرسوم هو عدم وجود أية تفاصيل جزئية وغير لازمة. فالفنان تيم يصبّ اهتمامه هنا على ما يعتبره أساسياً بالنسبة له.

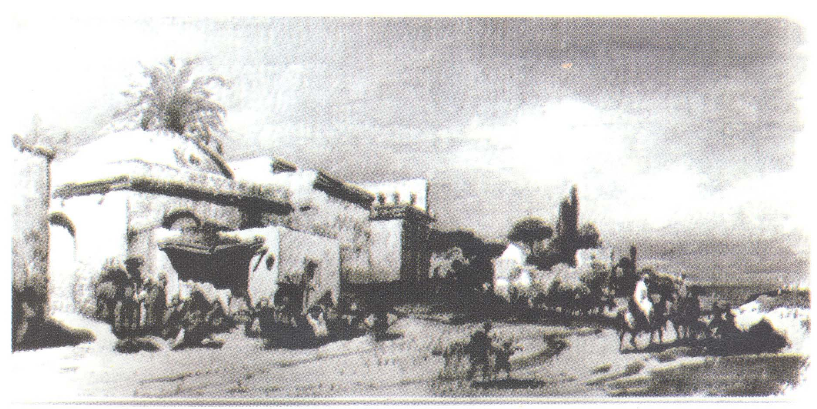
لقد أبرز لنا الفنان «تيم» وأظهر مشاهد مختلفة من الحياة الشرقية، أنه يصور موسيقيين جزائريين ومدرسة جزائرية بسيطة، ورجل جالس بجانب رفيقه، وفارس محارب جزائري، ورسوم فتيات، وزنجية تعمل في تحضير الفطائر. إن معظم دراساته وأعماله تدل على طبيعة واضحة في رسم الوجوه والأجسام، والانسجام النفسي في التعبير عما يريد، وكل ذلك بألوان محلية صادقة، وكذلك لباس الأشخاص وصناعاتهم. إن تلك الأعمال الرائعة والمنفذة عن الطبيعة مباشرة، قد جلبت له نتائج جيدة: فعلى أساس تلك الأعمال والمواد الكبيرة، التي جمعها الفنان في الشرق، فقد رسم أكثر من لوحة رائعة ومكرسة لتصوير بعض جوانب الحياة عند العرب. بيد أننا نعود إلى رحلة الفنان «تيم» في الجزائر، وبالأصح إلى أعماله المنفذة بين أعوام (1845 ـ 1846) فهنالك ألبومان اثنان وكثير من الأوراق، وكلها محفوظة في مستودعات المتحف الفني بجمهورية لاتفيا الاشتراكية السوفيتية سابقاً. إنها أعمال منفذة بالألوان المائية وتمتاز بجلاء ألوانها. كما أنها تنقل لنا وبصدق صورة حقيقية عن حرارة رمال الصحراء الصفراء، وكثافة زرقة السماء الإفريقية. إن فهم خصائص المنظر الجزائري تبدو واضحة لنا ومدوية في أعمال مثل: أمام «باب الواد ـ 1845»، «الجزائر ـ 1845»، «شارع في الجزائر ـ 1846».

من الأمور التي تتصف بها أعمال الفنان «فاسيلي تيم» هو أنه يعطي تسمية واحدة أو متشابهة للكثير من أعماله، مثال على ذلك: «الجزائر» حيث توجد مجموعة لا بأس بها من الأوراق وتحمل نفس العنوان، كما أنه لا يعطي تسمية واضحة ودقيقة لما يعبر عنه من أماكن وأشكال معمارية. فبالنسبة للفنان «تيم» فهو يختلف عن غيره من الفنانين، الذين سبقوه في زيارتهم للشرق، وهذا لا يشكل بالنسبة له أية قيمة خاصة، فهو لا يهتم بالآثار والشواهد، بل قبل كل شيء بالناس والبيئة التي يعيشون فيها. وفي هذا الأمر تكمن قيمة الفنان «تيم» وميزته عن غيره من الفنانين، الذين كانوا قبله هناك. ويمكننا القول بأن «تيم» هو أستاذ المشاهد الحياتية، والتي بمضمونها وبلاغتها لا تعود للنصف الأول، بل النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أي لفترة ازدهار لوحة المشاهد الحياتية الروسية. في أعمال وألبومات الفنان «فاسيلي تيم»، العديد من صور الوجوه، وغالباً ما يتكرر تصوير الشخص نفسه والوجه نفسه عدة مرات. فعلى سبيل المثال: اللوحة

المائية المسماة «ناديفا ـ ناديا ـ 1845» (صورة رقم 3) حيث يبدو واضحاً أن الفنان قد أعجب كثيراً بتلك الفتاة الجالسة أمامه ليرسمها، فيصورها من جوانب عدة، وبوضعيات مختلفة، وبأعمال متعددة محاولاً فهمها أكثر والدخول إلى أعماقها، ليتمكن من رسمها بأفضل ما يمكن ضمن لوحته فيما بعد. فعلى واحدة من الأوراق التي تعود لذات السنة، نراه يرسم فتاة صغيرة بوضعيات مختلفة، فهنا جالسة، وهناك تحتضن ركبتها بيديها، وثالثة واقفة تحمل سلة بيديها، ورابعة تستند على مرفقها، وخامسة تجلس على حجر. فإذا أمعنا النظر بلوحة مائية تعود لعام (1873)م، بعنوان «حكواتي عند باب الواد في الجزائر» فإننا نشاهد طبيعة بنائها وبوضوح، وبين مجموعة الأشخاص الغير كبيرة في بداية مخطط اللوحة، نلاحظ صورة تلك الفتاة الصغيرة التي ذكرناها سابقاً، وقد ألقت بعباءتها على كتفيها، ولفت ركبتها بيديها، وهي جالسة على الأرض.

في مستودعات المتحف الفني ذاته في مدينة ريغا عاصمة جمهورية لاتفيا الموطن الأصلي للفنان، نحن تعرفنا أيضاً إلى أعمال تصويرية زيتية للفنان «فاسيلي تيم». لقد اعتمد الفنان في رسمها على دراسات أساسية من الجزائر ومن سنوات متعددة. فقد وجدنا لوحات تعود إلى أربعينيات وإلى ثمانينيات القرن التاسع عشر وكذلك لوحة تعود لعام (1891) م، إن الأشكال التي عبر عنها الفنان في شبابه قد مرّت كلها من خلال جميع إبداعاته التالية، حاملة إياه دائماً وأبداً على العودة إلى ذاته وإلى دراساته القديمة والاستفادة منها.

وهكذا يبدو واضحاً أن لوحة تيم «الخطيب ـ الحكواتي ـ أمام باب الواد. من ذكريات الجزائر ـ 1846»، التي كتب الفنان عليها: (برلين 1891, انظر الصورة رقم 4) هي تكرار للوحة مائية كنا قد ذكرناها سابقاً عنوانها «حكواتي عند باب الواد في الجزائر»، فأشكال الناس الذين يمثلون تلك المجموعة، والذين يستمعون إلى ما يقوله الحكواتي، هم أنفسهم وقد تمَّ نقلهم كما هم تماماً من اللوحة المائية إلى اللوحة الزيتية، لكن هذا الحشد من الناس لم يكن أساسياً هناك في اللوحة الأولى، أما في الثانية الزيتية فقد أصبح على العكس تماماً، فهو مركز لكل



4- فاسيلي تيم - حكواتي عند باب الواد - 1873 م.



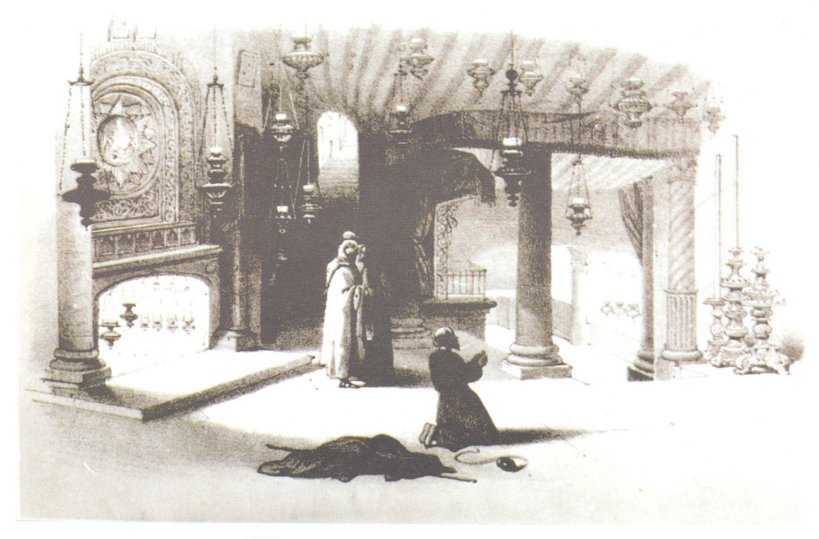
5- فاسيلي تيم - في ضواحي الجزائر - 1845م.

التكوين في اللوحة. فالحصان الذي كان يقف على يسار اللوحة الأولى، قد اختفى من الثانية وقد أوجد الفنان بدلاً عنه وإلى يمين اللوحة الثانية أو الجديدة حماراً. كما إن الفنان «فاسيلي تيم» قد أجرى تعديلاً كبيراً على الخلفية: فبدلاً من الشكل المعماري والأبنية التي هي موجودة في اللوحة المائية، وضع «تيم» بدلاً عنها شجرة كبيرة مترامية الأغصان وإلى جانبها أثر أو بناء لضريح، واللذان يتحدثان بل ويرمزان إلى الأبدية والخلود. من المحتمل إن الفنان يقصد من وراء ذلك العمل إلى فكرة فلسفية معينة أكثر فهماً ودوياً بالنسبة للمشاهد الأوروبي المعاصر. إنها التفكير بالحياة السريعة جداً والموت والأبدية وهو ما عبر عنه في لوحة هذا الفنان البالغ من العمر 70 عاماً مقابل حماسته أمام الحياة الواقعية في لوحته المائية الأولى، عندما كان إنساناً شاباً في الخامسة والعشرين من عمره.

بعد النظر في الأعمال التصويرية للفنان «فاسيلي تيم»، التي نفذها في سنوات مختلفة فإننا لا نستطيع إلا أن نوافق الباحث العلمي الروسي (ل. تاراسوف) الذي بحث في الأعمال الفنية التي خلفها لنا الفنان «تيم» فكتب يقول عنه: «إن أعمال التصوير الزيتية لم تكن تميز الفنان فاسيلي تيم. فهو نفسه لم يقدر عالياً أعماله هذه ولم يظهر معها إلا نادراً. حيث أن التصوير لم يكن أساسياً في البداية بالنسبة لإبداعاته».

أما بالنسبة لنا فإنه لا يوجد أي شك في أن الفنان قد أبدع في لوحتين اثنتين من لوحاته التصويرية وهما «في ضواحي الجزائر» (صورة رقم 5) ولوحة «الجزائر - باب الواد»، (اللوحتان تعودان لعام 1845).

طبعاً وعلى غير العادة، فإن هاتين اللوحتين متشابهتان من حيث رنينهما أو صداهما لأعماله الحفرية، لكنهما تمتازان بتكويناتهما الحرة المدهشة، والتفاعل الدقيق لألوان الصحراء،



6- فاسيلي تيم - مكان ولادة المسيح في بيت لحم - 1853 م.

وكذلك العلاقة الجميلة في توزيع الظل والنور، إن حياة الشعب البسيط وفطنته الساذجة هي المعنى الفكري والمبطن لأعماله هذه. إن مستودعات متحف ريغا الحكومي قد حفظت لنا أيضاً عملين مائيين أكثر حداثة لأعمال هذا الفنان المبدع، وهما على علاقة مباشرة بألبوماته الجزائرية، هما لوحة «زنجية تحضر الفطائر - عام 1886»، ولوحة «الراقصة - عام 1886». جلاء واضح، ألوان فرحة، سجادة مزخرفة، قماش ثمين وحركة أنيقة رائعة، وهو كل ما من شأنه أن يشكل شيئاً غريباً بالنسبة للرجل الأوروبي وتصور شرق التوابل الذي يسمع عنه، كل ذلك ينعكس بشكل واضح في هذه المائيات. أما تلك الورقة الجميلة «الزنجية تحضر الفطائر» فنحن نجد أصلها الأولي في رسم موجود ضمن رسائل الفنان لأبيه. لكن في ذلك الرسم الصغير والمبكر فقد غابت جميع تلك العناصر الجميلة، إضافة لكونها عابسة وغير مفرحة.

في قسم الحفر والطباعة وضمن مستودعات المتحف الروسي الحكومي بمدينة لينيغراد عرفنا بوجود سبع صور مطبوعة على الحجر وممهورة بتوقيع الفنان «فاسيلي تيم»، وقد وزعت جميع الصور على ورقة كبيرة واحدة وهي تحمل عنوان «الأماكن المقدسة في القدس»، هذه الورقة هي من سلسلة «الورقة الفنية الروسية» وتحمل الرقم (28)، وقد طبعت بتقنية الطباعة الحجرية في عام (1853) م، لقد خلق توقيع الفنان على هذه الورقة أو الأعمال، عندنا الشك في صحة ذلك، حيث أنه وكما هو معروف لنا، من خلال ما قرأنا عنه في المراجع والكتب، فإنه لم يكن في يوم من الأيام موجوداً في فلسطين، كما أنه لم يقم بأية زيارة لها، وقد اقتصرت زيارته للجزائر فقط حيث قدم إليها عبر البحر من فرنسا مع صديق له فنان فرنسي آخر، وحسب اعتقادنا فإن هذه الأعمال هي منسوخة عن أعمال أخرى لفنان ما، غير معروف لنا حتى الآن.



7- دافيد روبرتس - مكان ولادة السيد المسيح في بيت لحم - (6 نيسان 1839) م.

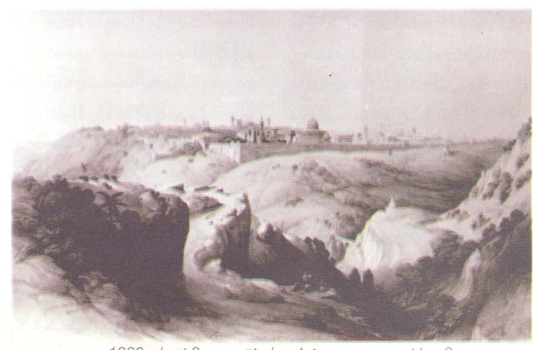
ونتيجة دراساتنا المستفيضة لمسألة العلاقة الروسية ـ العربية وكذلك الأوروبية ـ العربية وبعد بحثنا العميق والدقيق في المراجع والكتب فقد تمكنا من معرفة اسم الفنان الأصلي الذي أخذ تيم عنه أربعة من أعماله هذه ووقعها باسمه وللأسف دون أية إشارة إلى مصدرها فبدت الأعمال وكأنها من إبداعاته الشخصية. إن لوحة الفنان الروسي المطبوعة على الحجر والتي تحمل عنوان «مكان ولادة السيد المسيح في بيت لحم» (انظر الصورة رقم 6). هي مأخوذة عن لوحة مطبوعة على الحجر أيضاً وتحمل نفس العنوان ومنفذه من قبل الفنان الإنكليزي دافيد روبرتس (1796 ـ 1864)، وقد رسمها في 6 نيسان من عام 1839 م، أي قبل لوحة تيم ب (14) سنة، إن الفنان الروسي فاسيلي تيم في هذه اللوحة لم يبدل شيئاً عن الأصل سوى أنه رسم تعبيراً مخالفاً في مكان أيقونة «ميلاد المسيح»، (انظر الصورة رقم 7)، وكذلك قام بتبديل شكل اللباس الوطني أو المحلي لأحد الأشخاص الموجودين في اللوحة، معطياً أياه ملامح عربية. أما لوحته الحفر الثانية والمسماة منظر «القدس» (انظر للصوُرة رقم 8) فهي أيضاً منسوخة عن لوحة للفنان «دافيد روبرتس» أيضاً، وتحمل ذات العنوان، وقد نفذها روبرتس بتاريخ 8 نيسان م عام 1839 م، (انظر اللوحة رقم 9) وهذا العمل أيضاً منسوخ نسخاً تاماً عدا شيء واحد هو أن الفنان «تيم» قد صور ثلاثة أشخاص فقط في مقدمة اللوحة عوضاً عن الأشخاص الستة الذين نشاهدهم في لوحة الفنان الإنكليزي «دافيد روبرتس». اللوحة الثالثة والمطبوعة على الحجر للفنان «فاسيلي



8 - فاسيلي تيم - منظر عام للقدس - (1852م).

تيم» هي «مدخل إلى قبر السيد المسيح، في كنيسة القيامة في القدس» (صورة رقم 10)، وكذلك اللوحة الرابعة التي تحمل عنوان «منظر بيت لحم» (انظر الصورة رقم 11) فقد تبين لنا بأنهما منسوختان أيضاً حرفياً عن لوحتين مطبوعتين على الحجر وتحملان نفس العنوان وهما كذلك للفنان الإنكليزي دافيد روبرتس. (الصورة رقم 12 و 13).

كما أننا نعتقد جازمين بأن لوحة «تيم» المطبوعة على الحجر والمسماة «المذبح في كنيسة القيامة في القدس»، هي أيضاً مأخوذة عن عمل فني للفنان روبرتس. حيث أنها من حيث الأسلوب هي قريبة جداً من أسلوبه، كما أن لوحتي تيم «منصة التعميد في كنيسة القيامة في القدس» ولوحة «مدخل إلى مدفن مريم العذراء المقدسة في القدس»، هما عملان أضعف من الناحية الفنية عن الأعمال السابقة. وفيهما تغييب واضح عن أسلوب الفنان «دافيد روبرتس» وطبيعته في إكمال الأعمال، حيث أنه لا يترك عملاً دون

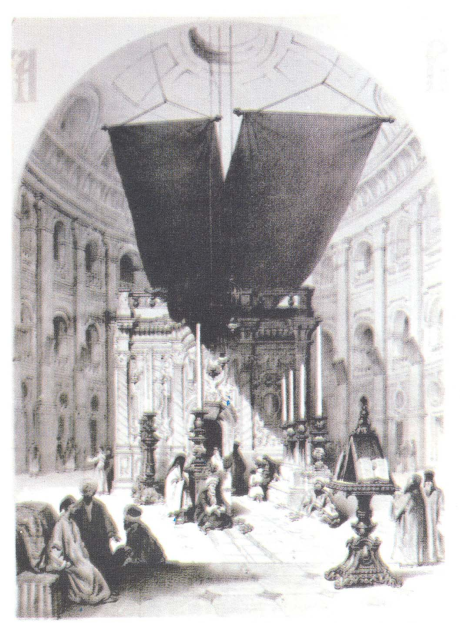


9- دافيد روبرتس - منظر عام لقدس - 8 نيسان 1839م.

إكمال. وكذلك دقته في رسم الأشكال وتفاصيلها. لهذا السبب فإن التساؤل عن مؤلف هذين العملين الأساسي، والذي اقتبس عنه الفنان الروسي «تيم»، يبقى قائماً من دون جواب حتى هذه اللحظة.

إلى هنا ونكون نحن قد نظرنا في إبداعات الفنانين الروس الذين كانوا أول من زاروا بلاد الوطن العربي، كاشفين بذلك شكله الساطع وروعته وجماله للشعب الروسي. فالنشاط الإبداعي لكل من مكسيم فارابيوفودميتري يفيموف والأخوان غريغوري ونيكاتور تشيرنيتسوف وفاسيلي تيم، يظهر لنا حماسهم العميق للشرق الأوسط، ذلك الحماس الذي مرّ من خلال حياتهم الفنية الغنية كلها، مما أجبرهم أكثر من مرة للعودة إلى انطباعاتهم عن تلك الرحلات وإعادة تصويرها.

إن البحث في الإبداعات الفنية، التي خلفها لنا هؤلاء الفنانون



10- فاسيلي تيم - مدخل إلى قبر المسيح في كنيسة القيامة - 1853م.

المميزون، تعطينا أيضاً إمكانية الحديث عن تطور المواضيع الشرقية في الفن الروسي، وعن صفاتها المميزة. فمن خلال أعمالهم مثلاً نشاهد بأنه في النصف الأول من القرن التاسع عشر فإن أنماط الشرق في التصوير والحفر الروسيين قد تعرضا للتطور من مرحلة رسم اللوحات الطبيعية الرومانسية إلى مرحلة الاتجاه الواقعي أو حتى ما يشبه التسجيلي، من الألغاز الضبابية والأرض المجهولة إلى

11- فاسيلي تيم - منظر عام لبيت لحم - 1853م.

أعطت صورة واضحة لنشاط العلاقة الفنية الروسية ـ الشرقية الآخذة في التطور. حيث ترافقت مع تشكل موجة الاستشراق الوطني، كما أنه يمكن الإشارة إلى أن ما يجري بصورة عامة هو تحديد لهذه العلاقة العلمية الأدبية. حيث أنها قادت إلى تزايد أهميتها لأجل المجتمع الروسي.

خاصة وأن هذه المرحلة تعطينا أول الأعمال عن الشرق لكتاب وعلماء روس. إن رحلة الأدباء الروس إلى بلاد الوطن العربي. بل بعد ذلك الفنانين الروس، قد أصبحت ظاهرة عادية.

إن كل هذه المواد المدروسة تتيح لنا فرصة الخروج باستنتاج عام وهام للغاية وهو أن الفنانين الروس بهذا الشكل أو ذاك، والذين وطئت قدمهم الأرض العربية لأول مرة، كانوا مهيئين لاستقبال العالم الجديد، ودخلوا فيه بإحساس مرهف ونزيه، تحلى به إناس مخلصون للفن وكل بمقدار مهارته وعبقريته، فلكل واحد منهم عالمه الخاص به حيث كان يسرع لتصويره، كما يراه بكل صدق وشجاعة وأمانة.



12- دافيد روبرتس - مدخل ألى قبر السيد المسيح في كنيسة القيامة في القدس - 1839م.

الشمس الساطعة، التي تضيء كل تفاصيل المنظر الطبيعي ـ وأخيراً ـ من المنظر الطبيعي ـ إلى الإنسان، إلى رسم المناظر الحياتية والمعاشية هذا هو الطريق الذي سُلك في النصف الأول من القرن التاسع عشر لمعرفة عالم المشرق وكشف أسراره.

وقد لاحظنا أن هذه الفترة قد

إن تاريخ نشوء وتطور العلاقة الفنية الروسية بالوطن العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، تسمح لنا بالقول بأهمية ازدياد مرحلة سير تلك



13- دافيد روبرتس - منظر عام لبيت لحم - 1839م.

العلاقة ودورها الكبير في التحولات الجديدة لذلك العصر، عندما كانت الكلاسيكية قد أظهرت دلائل كثيرة على نشوء الرومانسية وإلى جانب ذلك . كان الاهتمام المتزايد بالمخلفات الثقافية العربية القديمة والآثار الفنية الغنية، وكذلك الحياة العربية الغربية والطبيعة الساحرة للوطن العربي.ا

❖ ❖ ❖

المراجع:

1- أ.ليوبارسكي - «مغني الفولغا على ضفاف النيل» -مجلة الفنان- 1964 - العدد 11 - باللغة الروسية.

2- غ.ف.سميرنوف - الفن الروسي - «مقالة نقدية عن حياة وإبداعات الفنانين الروس في النصف الأول من القرن التاسع عشر» - موسكو 1954 - باللغة الروسية.

3- ل.تاراسوف - «فاسيلي تيم» - موسكو - 1954 - باللغة الروسية.

4- دافيد روبرتس - «دراسات من سورية والبلاد العربية ومصر والهند» - لندن - 1843/1842 - باللغة الانكليزية.



جيرنيكا خزيمة علواني

فادي عساف *

مدخل :

لابد قبل الولوج في الحديث عن جرنيكا علواني، من التفاتة إلى حالة العشق والعمل والمواجهة المستمرة، عبر زمن لا يقل عن عشرين عاما، وما أثمرت عنه هذه الحالة، من مساحات جدارية متعددة، ذات قيمة جمالية، أثبتت أهميتها أفكار علواني المتجددة، التي كان ينسجها في عقله، وإبداع خياله، ليترك بعض اللمسات الجميلة، على ثوب الحضارة الإنسانية.

لقد امتدت لمسات علواني إلى مكامن الجمال في تاريخ الفن، واستطاع عبر فكره ،الخاص وتعمقه في البحث عن الجمال، من إنتاج الكثير من الأعمال الفنية، بحيث تخدم منهجيته في البحث، وتقنيته في العمل، وتشبع النزق الثائر لديه، ورغبته وتوقه إلى الأجمل والأعمق .

يركن النزق الثائر المحب عند علواني، في الكفة المقابلة لنزق أي فنان، يهيم بحب عمل فني، استطاع أن يحتفظ برائحة الحياة الأبدية، عبر تاريخ طويل ... ولكن ترجح كفة علواني جرّاء حالة البحث الدائم، ومحاولة معرفة وتفهم العمل الفني والتعمق في كشف أسراره وحل ألغازه .

لم يقتصر بحث علواني، وإعادة صياغته فقط على الجرنيكا، وإنما كثيراً ما خرج إلى لوحات أخرى وإلى الملصقات أيضاً، وإلى أعمال فنانين مهمين كثر، من أمثال ماتيس وكاندينيسكي اللذين كانت أعمالهما مساحات، لا يستهان بتأثيرها عبر المسيرة الطويلة لعلواني...

ولم تكن تجربة علواني عبر امتدادها، لتخلو من الحس الغرافيكي، إذ أن غالبية أعماله، تبدأ بدراسة صغيرة (كروكي) بقلم الحبر وخط غرافيكي واضح، ينطلق بعدها إلى اللوحة الكبيرة وبنائها اللوني ....

وقبل البدء بتحليل العمل الغرافيكي المعروف (جورنيكا علواني) بإمكاننا إجراء مسح يشمل جزءاً واسعاً من تجاربه الغرافيكية، والتي تعتمد على التعبير بالأسود والأبيض، وهنا يمكن العودة بالذاكرة إلى علواني في فترة الثمانينات من القرن الماضي، حيث كان للخط الغرافيكي نصيباً وافراً على أوراقه، إذ أثمر خطه عن دراسات قيّمة، كانت أسس لبناء الكثير من الأعمال فيما بعد.

بالمرور على هذه الدراسات الخطية يلفت الانتباه، وجود حصان بشكل شبه دائم فيها ، والحصان من الرموز المهمة في أعماله، إذ طالما نسبت له القوة والأصالة، والإرادة الحرة والجمال أيضاً ... ولقد حافظ علواني على التأكيد والتوضيح الدائم للأعضاء الجنسية عند شخوصه، ويقول حول هذا « أن الجنس هو الرمز الأقوى لاستمرارية الحياة... »

---

* فنان تشكيلي وحفار.

- فيما يلي عرض لبعض الأعمال الغرافيكية :

العمل الأول :

-الشكل 1

يمثل العمل حصاناً، يحمل مشعلاً في فمه، وعلى ظهره طفل و طفلة، يحمل كل منهما صخرة، يملأ فضاء العمل بعض الطيور والفراشات ، وفي الخلف البعيد بعض الجبال، وتبدو الأسلاك الشائكة، وقد ملأت مساحة العمل . يرتكز الحصان على الأرض بشكل ثابت ومتين، ويبدو واضحاً ثبات الطفل والطفلة فوقه رغم حمليهما، و لقد أضفى تبادل الأبيض والأسود وتوزعهما على مدى مساحة العمل ، عبر الطفل والطفلة والطيور و الفراشات ، قيماً جمالية هامة، استطاعت أن تظهر العمل، وكأنه مساحة من الأرابسك مصنوعة بدقة و مهارة... يمكن ملاحظة إطار مرسوم بشكل شبه دائم على اللوحات عند علواني، إذ أنه يقوم بفرض إطار لوحته بطريقته، ويسمح بعد ذلك لنفسه بإخراج المشاهد من العمل إلى



شكل - 1 -

الخارج، والعودة به إليه، وكأنه قام بفتح العمل بشكل نافذة عبر الزمن محاطاً بالفراغ من كل الجهات،بحيث تسمح بالتنقل أمامها وخلفها وعلى جوانبها ...

العمل الثاني :

- الشكل 2

يمثل العمل رسماً غرافيكياً واضحاً لحصان قوي



شكل - 2 -

البنية،حيث عمد الفنان إلى تكرار بعض أجزائه، كالرأس والقدمين الأماميتين، لإضفاء روح الحركة على العمل، بالإضافة إلى التأكيد على توضيح القوى الجنسية....

إن التأليف بمجمله يتسم بالحركة الدائمة في محيطه وداخله، مع تناغم الشدة والليونة في خطوطه الداخلية .

حركات خطية كثيفة عنيفة متشابكة في ثلاث مواقع هامة في بنية التكوين, قوائم الحصان والأعضاء التناسلية والرؤوس المتكررة، التي تتعانق مع حركة الذيل المتقابلة مع الرؤوس ..

العمل الثالث :

-الشكل 3

يمثل العمل رسماً غرافيكياً لحصان، يعتليه فارس يحمل سيفاً ودرعاً، ويرتدي قبعة، يبدو بشكل واضح ، إن شخصية الفارس مستلة من القصص الشعبية، يؤكد ذلك وجود الشنب الطويل المعقوف والسيف، وهما الرمزان الشعبيان المعروفان للرجولة والبطولة، و يلفت الانتباه مدى القوة والثبات والرصانة في بناء الحصان ، دلالة على قوة الحصان العربي الذي اشتهر بأصالته ومقدرته المميزة.

نلاحظ أيضاً تكرار حركة الرأس والأقدام الأمامية، وتأكيد وتوضيح القوى الجنسية. في هذا الرسم مثل غيره من الرسوم الغرافيكية للفنان علواني، تتضح مقدرة الفنان على الرسم الأرابسكي، والبنية التشكيلية القائمة عموماً على



شكل – 3–

التداخل والاستمرار، إضافة إلى التأكيد على مواطن التوازن في التكوين في السيف والقوائم والرؤوس .

العمل الرابع :

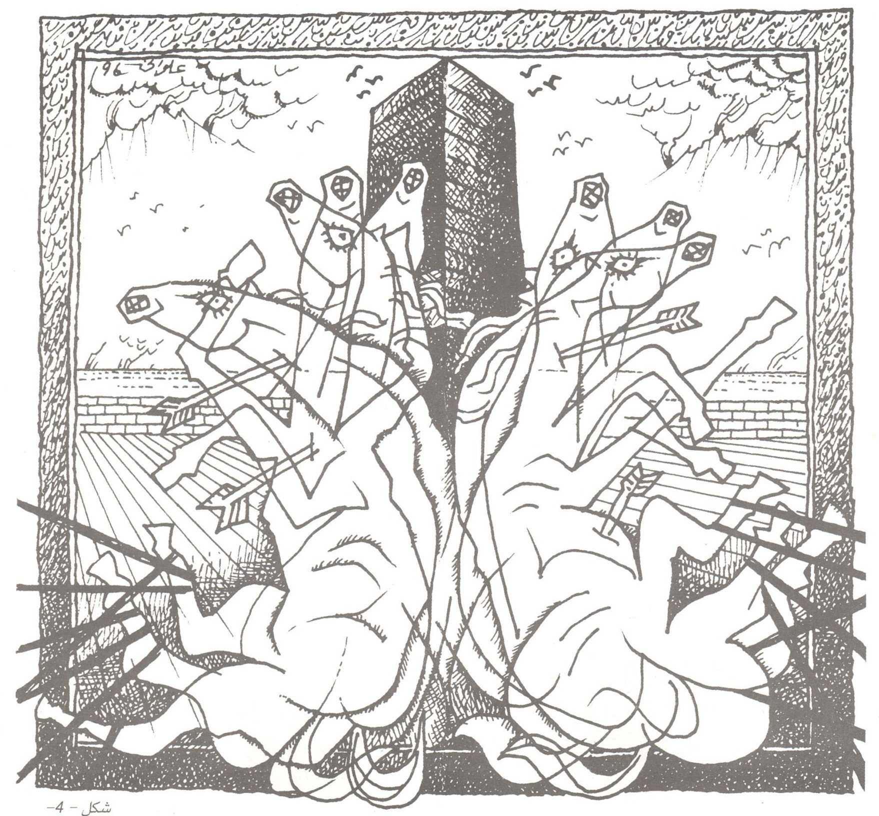
-الشكل 4

يمثل هذا العمل حصانين، وقد سقطا للتو قسراً، متأثرين بالأسهم والحبال، التي استطاعت أن تعرقلهما وتسحبهما نحو الأسفل ...

إنها حركة تعبيرية عن عملية (صراع قائمة)، يمكن اعتبارها إشارة إلى الكثير من حركات التحرر، التي سعى إليها الكثير من الأبطال والأحرار، الذين سقطوا إثر محاولات القوى العظمى، إفشال هذه الحركات، التي لا تقف في صف مصلحتها.

والحبال التي تكبل أطراف الأحصنة، والتي تنتهي خارج العمل، ولا يعرف من هو صاحبها، هي إشارة واضحة إلى أيدٍ خفية خارجية، تعرقل هذه الحركة، و كما يبدو هي التي رمت الأسهم، التي استقرت في أجساد الأحصنة ....

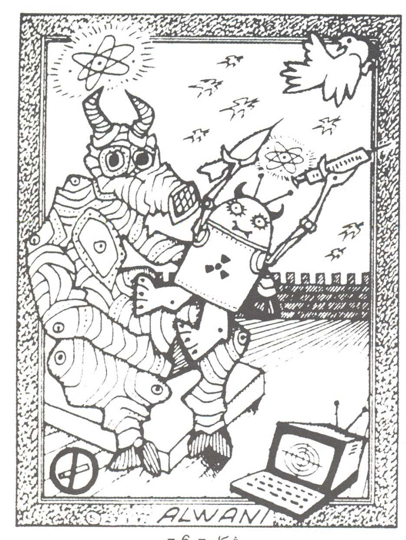
تبدو حركة مقاومة الأحصنة واضحة، عبر عنها تكرار حركة الرأس والأطراف ....



شكل - 4-

الخطوط القصيرة المدى ، والمعنفة أو المنطلقة أحياناً ترتبط بقوة بدلالات الموضوع المرسوم ورمزيته، يقول علواني:«أن الطبيعة أعظم فنان والإنسان يتعلم منها ويكتشف أسرارها، ليدمرها تماماً كمن يقتل أمه ثم يبكي عليها » ... وبذلك يضفي على تشكيله فلسفة جديدة ومتفردة .

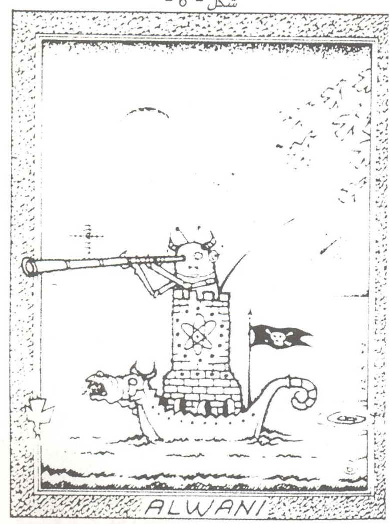
إن هذه الكلمات واضحة جداً، ومختزلة لكل الأعمال التالية في الأشكال (5-6-7-9-10-11-12) حيث نجد ما صنعه الإنسان، وافتخر به، يقوم بتدمير كل ما هو طبيعي وحي، وكيف أخذ الإنسان الآلي المتوحش - كما يصوره علواني- دور البشر الحقيقيين، وذلك على حساب الطبيعة، فنجد سقوط الطيور وموت الأشجار والحيوانات، وبالتالي دمار البيئة والإنسان .... (وفي كل ذلك يجسد علواني عملية الصراع وحتميته في الوجود) ، يبدو واضحاً افتقاد هذا المخلوق الصناعي الآلي، إلى الإحساس، حيث نجده واقفاً، وتحت قدميه قد مسخ العلم والفن، رافعاً شعار الأسلحة والدمار .



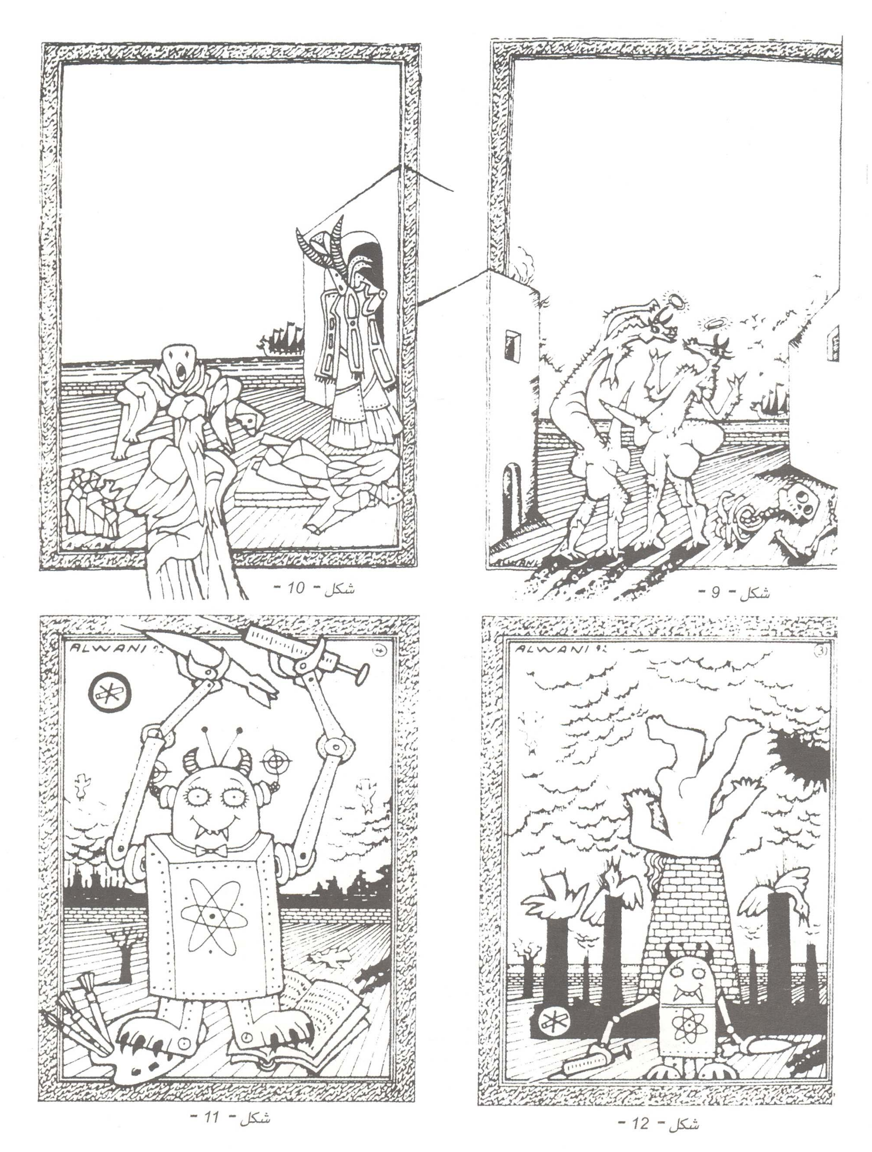
شكل - 6 -



شكل - 5 -



شكل - 7 -



شكل - 9 -

شكل - 10 -

شكل - 12 -

شكل - 11 -

أما العمل 8 :

-الشكل 8

إنما هو رسالة سامية، موجهة إلى العالم، من أجل محبة الإنسان لأخيه الإنسان، بغض النظر عن العرق واللون والانتماء، أي رسالة ضد كل أنواع التفرقة والتميز العنصري ..

إن هذا المسح السريع، لمجموعة من الأعمال الغرافيكية العلوانية، ليس إلا نافذة صغيرة على فناء واسع، رصفت فيه الأعمال الفنية على مدى سنوات ليست بقليلة أبداً ...



شكل - 8 -

(إن لوحة الجرنيكا حاضرة أبدا ترهب أعداء الحياة والحرية وإنه علينا جميعاً أن نرسم لوحتنا الإرهابية).... علواني

معارضة الجرنيكا !! ...

لقد استطاع الكثير من الفنانين، عبر ما أنتجوه من أعمال فنية قيمة، وما أثمر عنه نتاجهم من أفكار ومبادئ ومفاهيم جديدة الانتقال بالفن، عبر الزمن إلى مراحل حديثة ...

من هنا كان لدينا الكثير من الأعمال العظيمة، التي كان كل منها بحد ذاته نقطة انطلاق قوية لمرحلة أخرى جديدة بعدها... إذ جاءت كل مرحلة لا تخلو من التأثر بسابقتها، أو من معارضة أعمال فنية سابقة ... (فمعارضة الشيء بالمعنى الأدبي، تحمل معنى التقليد - وهي ما أردته هنا- وهذه حالة لاشك تفيض بتعبير عن الإعجاب بهذا الشيء وبجماله ...)

فكيف إذا كان هذا الشيء عملاً فنياً إبداعياً فريداً من نوعه ... لقد قام الفنان علواني بمعارضة الكثير من الأعمال الفنية لفنانين كبار لازالت أعمالهم حية حتى الآن .... لكنّه خص «الجرنيكا» بمعارضة متميزة، توسعت فيما بعد، وتكررت عدة مرات، مما يلفت النظر، ويثير التساؤل حول الارتباط الوثيق بين الفنان علواني وجرنيكا بيكاسو ...

وهنا يأتي جواب علواني مختصراً يحمل تفكيراً وفهماً عميقين للفن حيث يقول :

« إن جرنيكا هي نموذج لعمل فني حي وأبدي، وأي عمل يحمل هذه الصفة، يتمكن من أن يشدّني، ويجعلني أعارضه وأعاود الكرة ما دام هناك شيء جديد، يمكن أن أكتشفه فيه»...

أما عن إعادة الصياغة فيقول : « إن كل صياغة هي عملية بحث وفهم، وبتكرار الصياغة، يكون البحث أعمق، ولازالت الصياغة وإعادتها مستمرة حتى الآن، لأنه دائما هناك شيء جديد في هذا العمل .» ...

لقد استحوذت جرنيكا بيكاسو على اهتمام الفنان علواني بشكل كبير، واستطاعت أن تولد على يديه مرات عديدة مرتبطة بحوادث كثيرة حياتية، تمسّه بشكل خاص، أو تمسّ المجتمع حوله، أو الوطن كاملا فجاءت معارضته للجرنيكا هي ولادة لجرنيكا جديدة هي «جرنيكا علواني» تبعتها ولادة أخواتها، وكل على حده بثوب جديد مختلف و مميز ، وحسب رأي علواني نفسه فإن عملية المخاض مستمرة ... فلنتهيأ لولادات جديدة قادمة في المستقبل ...

تقف خلف كل صياغة من صياغات علواني للجرنيكا،



الجيرنيكا الأولى - ثلاثية - زيتي - 300 × 140 سم 1982 - تم رسم الجرنيكا الثانية فوقها

ولاشك ظروف وإيحاءات ومحرضات لا تخلو من التشابه مع الظروف التي أحاطت بولادة الجرنيكا الأصلية، فجرنيكا بيكاسو، جاءت كرد فعل على المجزرة المتوحشة، التي وقعت في المدينة صاحبة الاسم ذاته (جيرنيكا)، وفي مايلي تقرير جريدة التايمز حول المجزرة:

(.... في السادس و العشرين من نيسان عام 1937 قامت قاذفات القنابل الألمانية الموالية للجنرال فرانكو بتدمير مدينة (جيرنيكا) و هي أعرق مدن الباسك و مركز تراثها الثقافي و عدد سكانها مائة ألف نسمة في إقليم الباسك. وجاء في التقرير:

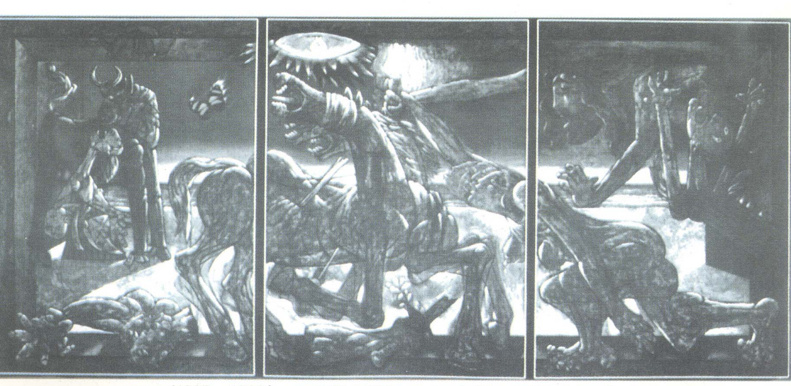
'...«دمرت بعد ظهر أمس مدينة جيرنيكا عن بكرة أبيها بفعل غارات جوية كاسحة. وقد دام القصف ثلاث ساعات و ربع ساعة بالضبط، كان في أثنائها أسطول ضخم من الطائرات الألمانية من طراز يونكر، و القاذفات المقاتلة من طراز هنكل، تلقي على المدينة بصورة مستمرة قنابل بزنة ألف رطل ... وكانت المقاتلات في هذه الأثناء تحلق على ارتفاع منخفض من مركز المدينة لتطلق النار على المدنيين الذين التجأوا إلى الحقول. و بعد ذلك تحولت (جيرنيكا) برمتها إلى شعلة من النيران، باستثناء دار البلدية الشهيرة .» ولم يمض أسبوع، حتى بدأ بيكاسو برسم لوحته، بتفويض من حكومة الجمهورية الاسبانية، لتوضع في معرض باريس الدولي. وسرعان ما أصبحت هذه اللوحة في عداد الأساطير، ولم تزل كذلك. فقد غدت أشهر لوحة في القرن العشرين، واعتبرت احتجاجاً دائماً ضد فظائع الفاشية بصورة خاصة، وضد الحرب الحديثة بصورة عامة.

وفي المقابل نجد علواني في الصياغة الثالثة للجرنيكا، يؤكد على ظهور الحجارة في أيدي شخوص العمل، كإشارة منه إلى أطفال الحجارة في فلسطين، فهذه الصياغة، ولدت من جراء حالة المعاناة والألم و المجازر اليومية، التي يرتكبها العدو الصهيوني ....

ولم تكن جرنيكا بيكاسو إطاراً نهائياً في تجربة علواني، وإنما كانت مرجعاً أساسياً لا يمكن الارتواء منها، إلا بالعمل على اكتشاف عظمتها، من خلال البحث والتجربة ...

و بإمعان النظر بما جاء في تكوين كل صيغة من صياغات علواني مقارنةً مع جرنيكا بيكاسو، لا يبدو هناك اختلاف صريح في توضع الشخوص والعناصر بينها، وإنما ظهر الاختراق واضحاً في تغبير ملامح الشخوص والعناصر بين كل صياغة وأخرى، وبين الصياغات كافة وبين جرنيكا بيكاسو إضافة إلى عملية تكبير بعض العناصر، وتصغير أخرى، واستبدال عناصر بأخرى جديدة، مثل السيف بالمزاجة، كما في عدة من الصياغات...

و إضافة على التغيير، هناك تكرار لبعض عناصر العمل، لإضفاء روح الحركة عليها، حيث قام الفنان بتكرار حركة أرجل الحصان في وسط العمل، ووجه المرأة النازل من أعلى يسار



الجيرنيكا الثانية - ثلاثية - زيتي - 300 × 140 سم - (1982 - 1987)

العمل، والسراج الذي تحمله . نجد هذا في الصياغة الأولى والثانية ... ويمكن الإشارة هنا أيضاً إلى عملية الحذف والإضافة على العمل، وكل ما سبق له ارتباط بالحالة التي يعيشها الفنان علواني في زمن العمل. و لا بدمن الملاحظة أنه بالرغم من الاختراقات وعمليات الحذف والإضافة والتكرار والتكبير والتصغير، بقيت جرنيكا بيكاسو تحمل رسالتها بين يدي علواني....

(الفن ليس مجانياً وهو صاحب رسالة سامية .... الفن إنساني).... علواني

لقد تمكنت جرنيكا بيكاسو، أن تستقطب اهتمام العالم رغم اقتصارها على قليل من الألوان، وامتلاكها الكثير من الأبيض والأسود وتدرجاتهما، وهذا يؤكد أهمية دور البنية الغرافيكية لهذا العمل .... ولقد حافظ علواني على دور البنية الغرافيكية رغم دخول الألوان في بعض صياغاته للجرنيكا، أما البعض الآخر، فبقي بالأبيض والأسود وتدرجاتهما أو بدون تدرجات أحيانا ...

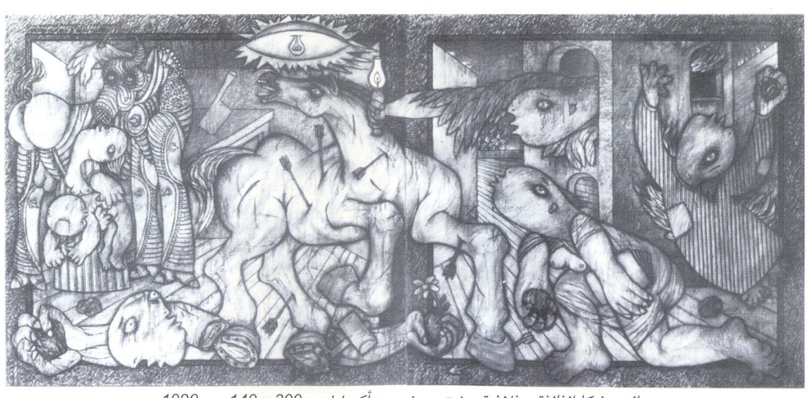
لم تأت عملية الحفاظ على البنية الغرافيكية عند علواني في صياغاته للجرنيكا على أنها متابعة مقررة مسبقاً، لما بدأه بيكاسو، وإنما جاءت كحالة عفوية، يمتلكها علواني حتى في معظم أعماله، وقد استطاعت أن تخدمه، وتقف في كفته أثناء العمل على الجرنيكا ...

إن تجوال النظر في دفتر الدراسات الصغير اليومي للفنان علواني دليل واضح على الأساس الغرافيكي لمعظم لوحاته، إذ تحتل أفناء صفحاته دراسات صغيرة بقلم الحبر، هي أفكار مبدئية للوحات كبيرة في المستقبل ...

- لقد جاءت الأشكال، التي طرحت عبرها الشخوص في جرنيكا علواني، غير بعيدة تماماً في تحويراتها عن أشكال شخوص بيكاسو للوهلة الأولى، وَلكنّها كانت تبتعد أكثر فأكثر، كلما تقدَم في إعادة الصياغة وتكرارها مع الحفاظ على علاقة الارتباط بالجرنيكا الأصلية لبيكاسو، التي يعتبرها كمرجع ونقطة انطلاق لهذه التجربة .- إن تحويرات علواني في كل مرة كانت تأتي كحالة يتطلبها التعبير عن انفعال معين، وهذا الانفعال هو بالأصل، كان محرضاً، على استحضار حالة المعارضة للجرنيكا الأصلية، ففي الصياغة الثالثة، والتي ولدت بتأثير الأحداث الإجرامية، التي يتعرض لها أطفال الحجارة في فلسطين، نجد أن علواني قد حول أفواه البشر إلى أفواه طيور ...

وهذا يذكرنا بالمقولة المعروفة .. «أن الأطفال هم طيور الجنة.»

في الصياغة الثانية، نجد أن وجه الشخص النازل من أعلى يسار العمل، والذي تمتد يده اليمنى إلى وسط العمل، لتحمل سراج النور .... تتقاطع ملامحه بوضوح جيد مع ملامح السيد المسيح عليه السلام ... إذ قام علواني بعملية ربط بين



الجيرنيكا الثالثة - ثلاثية - زيتي - فحم - أكريليك - 300 × 140 سم 1990

الشخص، الذي يحمل النور في هذا العمل بإحدى شخصيات التاريخ البشري، التي حملت إلى هذا العالم نور المحبة والسلام، ودعت إلى الخير والتسامح والمصالحة مع الله، و يشير علواني إلى هذا الوجه بقوله : « إن هذا الوجه يمثل الوجدان الجمعي للبشرية » ...

في النتيجة أصبح لدينا صياغة جديدة، أو جرنيكا جديدة بصياغة علوانية، ذات رسالة سامية هي الرسالة ذاتها التي سعى إليها بيكاسو سابقاً ...

– إن نسبة تحوير الأشكال في جرنيكا بيكاسو، ليست متكررة، وإنما جاءت متناسبة فيما بينها ومناسبة لخدمة العمل وخدمة الفنان، وهذه الصفة استطاعت أن تطفو على أوجه صياغات علواني المتعددة للجرنيكا؛ ففي كل صياغة تبرز محاورة خاصة بين عناصر العمل وبين شخوصه، وتأتي خصوصية المحاورة هنا من عوامل عديدة، يكون التحوير المميز للأشكال في كل صياغة هو الأهم ، إذ لا يوجد لدينا نسبة متسقة من التحوير في الأشكال عبر المرور على كل الصياغات العلوانية للجرنيكا، وإنما استطاع كل عنصر، أو شخص من العمل، أن يأخذ وقته الخاص من علواني، للعمل عليه وتحويره بنسبة معقولة، تظهره بشكل، يخدم الغاية المطلوبة عند علواني في كل صياغة ، وبالتالي يخدم انسجام العمل الفني ...

– إن عملية نسخ اللوحات الخاصة المشهورة عالمياً، هو أمر واقعي منتشر في معظم مناطق العالم، حيث تجد مجموعة من الفنانين مفترشين الأرض، أو يحملون مراسمهم الخاصة و يجلسون أمام لوحة عالمية، يقومون بنسخها بشكل مباشر حرفي ودقيق ..

لكن التجربة التي بين أيدينا هي تجربة خاصة مميزة، ليست عملية حرفيّة، وإنما عملية احترافية من نوع خاص، فهنا العمل الجديد، لا يشبه الأصل وكأنه نسخة (فوتوكوبي) وإنما هو عمل ينبثق عنه، ويمتلك خصوصيته الجديدة، وّلكنّه يحمل ذات الرسالة الإنسانية ...

لقد اختلفت أساليب المعالجة عند علواني عنها عند بيكاسو، واختلفت أيضاً عند علواني نفسه بين صياغة وأخرى ... ليحصل في النتيجة على عمل جديد في كل مرة .

إنه مما لاشك فيه أن قدرة علواني، وامتلاكه لأدواته وتقنياته الخاصة، عبر مسيرة طويلة و مثمرة من العمل الفني قد كانت كلها عاملاً هاماً في تمكن علواني من خلق شيء جديد، وإبداع فن حقيقي عبر هذه التجربة ...

– إن توغلنا قليلاً في الحديث عن تقنيات علواني، خاصة التقنيات التي تم استخدامها في هذه التجربة ، يمكننا القول أنه لم يغفل أي تقنية : من الفحم – إلى الأكريليك إلى الزيتي -إلى الباستيل – إلى الحبر --- الخ

إضافة إلى الكولاج، والكولاج كما هو معروف ،فن حديث، استطاع ، أن يأخذ حيزاً هاماً في يدي براغ وبيكاسو في أوائل القرن الماضي، وّلكنّه كفنّ يعتبر قديم جداً إذ أن أول من استخدمه هم الهنود، في تلوين الوجوه والأقنعة والتعاويذ، التي كانوا يؤدون لها طقوساً خاصةً بهم ...

ولكن الكولاج عند علواني هو كما يدعوه علواني كولاجاً عكسياً .

إذ يقوم على قص حواف الشكل الخارجية، ومن ثم نقل الخط الناتج من الحافة الخارجية للشكل المفروض، إلى خلفية معدّة مسبقاً، ربّما تكون لوحة مؤسسة مسبقاً، وممتلئة باللون بشكل مجرد عفوي، أو ربما تكون عملاً فنياً جاهزاً مسبقاً، أو صورة أو غلافاً لمجلة، وبعدها يتم إلغاء ما هو خارج الخط بتلوينه وتحويله إلى مساحة شبه مسطحة، كما يتم الحفاظ على المساحات اللونية من الخلفية داخل الخط، ليصبح لدينا نافذة حوافها هي حواف الشكل، تطلّ من العمل الجديد، على عمل قديم خلفه، وتبدو هذه الطريقة واضحة في الصياغة السادسة، حيث تبدو خلفيتها عتى أنها عمل فني قديم للفنان كاندينيسكي ، أما في الصياغة السابعة فتبدو الخلفية بأنها عمل فني تجريدي للفنان علواني نفسه ..

أخيراً وليس آخراً ، إن هذه التجربة بكاملها تنتمي ، ومن الناحية الفكرية تحديداً إلى فكر خاص لدى الفنان علواني، مفاده أن كل عمل فني حي وأبدي كما الجرنيكا والكثير غيرها، يمكن أن يكون مرجعاً قوياً للعمل عليه، وخلق إبداع جديد وحقيقي، يحمل صفة الفن والحياة الأبدية ....

دراسة تحليلية

للدراسة الخطية للجرنيكا الرابعة و للجرنيكا الخامسة:

سأفرد في النهاية دراسة تحليلية للدراسة الخطية للجرنيكا الرابعة و للجرنيكا الخامسة، وحيث يلفت النظر فيهما ذلك البناء الخطي لمجمل التكوين، ومن خلال هذه الخطوط المتناسقة والمتباينة والمتداخلة، ألّف الفنان على سطح العمل واقعاً جديداً، ولكنّه يحمل ذات الرسالة الإنسانية للجرنيكا الأصلية، التي تحمل في طياتها تشكيلا خطياً ولونياً محملاً برسالة معبرة عن مواجهة الظلم والاحتجاج، باستدعاء كل وسائل الحياة الممكنة، لتحقيق المقاومة والرفض .

عنوان العمل:

لقد تجاوزت كلمة الجرنيكا قوسيها المحيطين بها، وتجاوزت حدود الكلمة إلى فضاء المصطلح، الذي بات مع ما جنته الجرنيكا من شعبية وشهرة عالمية، لما تمثله من فضح الإرهاب، وما تحمله من قيم جمالية عظيمة مصطلحاً، يشمل في طيا ته كل عمل يسعى إلى مقاومة أعداء الإنسان والحياة والحرية، ويحمل رسالة الحق والسلام...

الجرنيكا التي بين أيدينا تحمل قيم الرسالة ذاتها، وإن اختلف الرسام، فالمجزرة هي مجزرة إن كانت قبل مئة عام أو بعد مئة، في أي زمان وأي مكان, هي في النهاية عمل معادٍ للإنسان والحياة والطبيعة، وكل شيء جميل على هذه الأرض...

ماذا يمثل العمل ...؟

مع البساطة التي تتوج الرسم أمامنا، هناك قوة الخط التي لا يمكن إغفالها وتجاهلها لما تعطيه للعمل من قيم هامة، وبتأمل قليل يمكننا الخروج إلى ما يمثله العمل :

انطلاقاً من مركز العمل نجد حصاناً، هزلت قوائمه، وضعفت بنيته، و تغلغلت في جسده بعض الأسهم ، تشير تعابير وجهه وحركة فكّيه إلى حالة الذعر و الاستغاثة التي يطلقها الحصان...

إلى جوار الحصان وفي كل الاتجاهات، توزعت أشكال كثيرة نبدؤها من يسار العمل إلى يمينه

في اليسار تماماً امرأة ذات قوام نحيل جداً، تشير الرقعة على ثوبها إلى حالة الفقر، التي تعيشها مسبقاً، وتدل تعابير وجهها ووضع يديها إلى حالة الرعب والذعر، التي تعيشها، في حين أن الصرخة التي تطلقها، هي طلب للمساعدة والأمان ...

تليها امرأة ثانية تبدو في وضعها، ليست مختلفة عن سابقتها في حالة الفقر ومعاناة العذاب، التي تعيشها، وتدل حركة هذه المرأة، وكأنها نهضت لتوها، لترفع سراجاً في يدها اليمنى يشاركها في ذلك امرأة أخرى تطل من الأعلى ...



الجيرنيكا الرابعة - حبرر صيني - 1993

الجيرنيكا الخامسة - حبر صيني - 1993

هاتان المرأتان تدفعان السراج إلى وسط العمل في محاولة، ليأخذ النور الطبيعي مكانه في السماء، بدلاً من النور الصناعي المعتمد على الطاقة المصنعة، والتي باتت تؤذي أكثر مما تنفع ... في يمين العمل نجد امرأة تحمل طفلاً رضيعاً، يبدو أنه قد فارق الحياة نظراً لحالته الاستسلامية، ويؤكد ذلك وضع أمه، التي لا تبدو أفضل حال من المرأة السابقة، بل خرجت صرختها أيضاً نتيجة لحزنها وألمها، تبحث عن آذان تصغي لألمها، وتمنحها الأمن والطمأنينة ...

يظهر لنا خلف المرأة وطفلها ثور ضخم ذو هيئة متوحشة هو العنصر الوحيد في العمل يتميز ببنيته القوية والمتينة ، يرتدي قناعاً مع زي كامل معدني، ويبدو أحد قرنيه مغروز في جسد أحد الطيور ... وهي إشارة واضحة إلى القوى الصناعية الكبرى المحتكرة، التي باتت أصابعها تغتال الحياة الطبيعية والكائنات التي تحيا فيها...

الجزء السفلي من العمل :

نبدأ أيضاً من يسار العمل، إذ نلحظ وجود كتاب وأحرف من الأبجدية مبعثرة في معظم الجزء السفلي، بجانب الكتاب رأس ضخم مقطوع، خرج بشكل واضح من الإطار المفروض للعمل

(وهي حالة يتعمدها الفنان لمشاركة المتلقي في العمل ودمجه فيه بشكل أكبر ...)

تليه ذراع مقطوعة، تحمل زهرة وحولها قلم ومزاجة ألوان، ثم رأس مقطوع أيضاً، تمتد منه يدصاحبه فوق آلة موسيقية هي الغيتارة ...

إن هذه الرموز البسيطة، هي إشارة واضحة إلى المجالات، التي تعلي من شأن الإنسان، وهي مجالات سامية وراقية كالأدب والفن والعلم والموسيقى، إضافة إلى الأبجدية، التي كانت لا تزال أهم وأعظم الاكتشافات الإنسانية على الإطلاق ...

تتوضع كل عناصر العمل على خلفية هي عبارة عن مشهد لبيوت مهدمة، لم يبق منها سوى بعض الأطلال، التي تشير إلى وجود الحياة فيها سابقاً ...

- عبر نظرة شاملة على العمل، نجد أن الحالة، التي تتقاطع فيها أوضاع شخوص العمل من النسوة، اللواتي يرزحن تحت وطأة المعاناة والألم مروراً إلى الحصان المصاب، إلى الثور وما يفعله بالطير، هي حالة معاناة ناتجة عن الحروب والاضطهادات والمجازر والصراعات الوحشية . إن هذه الحالة غير محصورة بعدد قليل، أو بأشخاص محدودين، وأنما هي حالة ممتدة في كل الاتجاهات، ربّما تشمل هنا قرية أو مدينة أو بلدة، ولكنّها يمكن أن تشمل العالم بأكمله، يؤكد ذلك الخلفية المدمرة التي تمتد خارج نطاق العمل .

- إن سقوط المزاجة والكتاب والقلم والغيتار والرأس المقطوع والذراعين والأبجدية المبعثرة، تحت أقدام و أطراف الصراع، هي إشارة واضحة إلى سقوط المبادئ السامية الحضارية من فن وأدب وعلم وموسيقى وحضارة إنسانية، تحت حوافر الصراع بين الإنسان وأخيه الإنسان، وهي نتيجة، يدعمها بكل تأكيد التقدم والتطور في صناعة الأسلحة ...

- لا يخلو العمل أمامنا من شعاع ولو بسيط من الأمل والتفاؤل بالأفضل، تمثله تلك الزهرة، التي خرجت من يد مقطوعة هي غالباً يد أحد هؤلاء الأبطال، الذين ضحوا بحياتهم فداءً لحرية الإنسان وكرامته، إضافة إلى السراج، الذي يتقدم، ليأخذ مكانه في أواسط العمل، على أيدي هؤلاء الذين مازال لديهم رمق المتابعة على طريق الكفاح والمقاومة...

تكوين العمل :

لم يعتمد العمل على تكوين واضح مميز، وإنّما جاءت بنيته شبكية حيث امتلأ العمل بعناصره بشكل كامل، وفيه تأكيد على الخط الأرابسكي المشغول بدقة في كل جزء ولو صغير منها...

كما أن العمل يخلو من مركزية واضحة، إذ أن كل عنصر بحد ذاته أخذ مكانه وشكله وتميزه، بحيث يلفت انتباه المتلقي بشكل خاص لحركة الشخوص النابضة بالإحساس الملحمي.

عمد الفنان إلى الانتقال بالمتلقي من عنصر إلى آخر، عبر قوة الخط وشدة تباينه بين العناصر.. فقوة الخط مثلاً في الأبنية المدمرة في الخلفية ليست بقوة الخطوط التي تشكل بنية الحصان .

اللون والإضاءة :

للوهلة الأولى: يفاجئنا السطح، أنه عبارة عن خلفية بيضاء، تعتليها خطوط، تحصر أشكالاً في نفس المستوى، ولكن بتمعن أكثر: نجد العمل رغم فقره باللون، إنما هو غني



دراسة للجيرنيكا الرابعة والخامسة

بالسطوح و الأبعاد، التي فرضها الفنان بطريقته، حيث خصّ كل مسافة ضمن مستوى بنقش مختلف، يميزها عن الأخرى، ويحدد بعدها عن المتلقي، وعن بعضها، ويبدو ذلك في البيوت المدمرة الموجودة خلف الشخوص، حيث نجد أن كل جدار هو مساحة، تميزت عن جوارها بحيث، توهم المتلقي للعمل بوجود عدة مستويات، باتجاه العمق، وهذه العملية استطاعت، أن تخدم العمل، وتؤدي وظيفة اللون إلى حد كبير.

أما الإضاءة:

فرغم اعتماد العمل على الخط فقط، إلا أنه يمكننا ملاحظة وجود ظلال قاسية واضحة خلف عدة أشكال، تشمل المرآتين الحاملتين للسراج وخلف الحصان و الرأسين المقطوعين، في أسفل العمل، ويجمع بين هذه الأشكال هنا تواجدها في مركز العمل وحوله تماماً، أي في مركز الحدث تحت تأثيره مباشرة . وبالتالي نلحظ تعمد الفنان التركيز على بعض الأشكال في المركز، وإغفال أخرى في المحيط، وكأنه يريد لنا الإيحاء بوجود بقعة ضوء، تسلّط بشكل مباشر تجاه موقع الحدث، وتكشف ما ينتج عنه مباشرة ... أما مصدر الضوء هنا، فيمكننا بالاعتماد على إسقاط كل ظل عن شكله، تحديد مصدر الإضاءة، بأنه منبع ضوئي، يفترض وجوده أمام مركز العمل، وهنا يمكن الإشارة إلى المتلقي ذاته، الذي يأخذ مكان المصدر الضوئي المفترض، ويريد به الفنان أن يكون جزءاً من العمل، يرى بوضوح وتمعن، ماذا يمكن أن ينتج عن الحرب والصراع... وهي حالة يفرض خلالها الفنان مشاركة المتلقي في العمل ...

الزمان والمكان :

لا يحدد العمل مكاناً وزماناً معينين، كما أنهما ليسا شرطين أساسيين، فحالة الحروب والصراع هي حالة مرفوضة في كل زمان ومكان، ترفضها الطبيعة ويرفضها الإنسان.

يبدو مكان الحدث في العمل هنا هو عبارة عن مجموعة بيوت مدمرة وهذه نتيجة واقعية ومنطقية لكل حرب وصراع يمر بهما الإنسان ... ربما تكون البيوت مختلفة، وهي مبنية شامخة، ولكنّها تتشابه كلها بعد سقوطها، فتصبح أكواماً من الطين والحجارة..

- إذاً نحن أمام عمل خارج الزمان والمكان، يحمل رسالة إنسانية تفضح الإرهاب والحروب ، رسالة من التاريخ، و إلى التاريخ ، رسالة من الإنسان إلى الإنسان ...

خلاصة البحث :

إن جميع الأعمال الغرافيكية، التي تعتمد الخط في أعمال الفنان خزيمه علواني تقدم (مشهداً حديثاً) يعبر عن ملحمة وأسطورة أو جزء من حدث إنساني بطولي أو اجتماعي، أحياناً، يكون تعليقاً على اكتشاف علمي أو موقف تاريخي و توقعات مستقبلية، أحيانا أخرى .

- الرسوم والتأليفات في صياغتها العامة لها طابع درامي مسرحي . يتصور علواني أن أمامه جمهوراً، يتلقى، أو ينظر ، أو يترقب، ولكنّه موجود دائماً و وجوده ليس على هامش الحياة، بل في قلب المعركة، في وسط الأعاصير والتقلبات والمواجهات ؛ إنسانه هو الأساس، ورموزه تعبر عن القوة والاعتزاز، ويظهر الإنسان أحياناً مضطهداً مقموعاً أحياناً، ولكنّه رافض ناهض من كبوته على الدوام .

التأليفات عند علواني حرة طليقة ....لا تعتمد على قولبة مدرسية، فهي ليست مؤطرة في قالب هرمي أو دائري أو أفقي أو لولبي، تكوينات علواني تسير في أفق تعبيراتها ومدلولاتها، تتسم بالحركة والتوازن الصعب في خضم الديناميكية المتقلبة، خطوطه وأشكاله تعتمد في جوهرها على تحويرات وتجسيدات بلاغية أو تمثيلية روائية، وتلامس السريالية في بعض جوانبها، جمالية اللوحة الغرافيكية في أعمال علواني كتلة من الخطوط بكثافتها وانحساراتها، تستنطق الحدث، تحيا معه، تخبو معه، إذا خابت الآمال، وتستيقظ معك باستفاقة مذهلة.

- علواني لا يرسم خطوطاً أو رسوماً مجانية زخرفية سطحية هامشية أبداً، بل ارتقى الخط عنده إلى مستوى التعبير، وجاء التعبير رديفاً ومحرضاً للخط ، إن لوحته برغم عنوانها الأدبي وطابعها المحمل بالأفكار،هي لوحة تشكيلية تدخل البصر والضمير في لحظة واحدة . فضيلة الفنان علواني أنه فنان ماهر، وحركاته في تأليف الرسوم مفعمة بالدراما الإنسانية. تتصور نفسك تحت الأضواء دوماً، وأمام الناس في قلب الأمواج، والأكثر من ذلك أنه يرسم، ويتصور نفسه قبطاناً لسفينة، تمخر عباب البحر، أصابتها عواصف



الجيرنيكا السادسة - ثلاثية - زيتي - 300 × 140 سم - 1993

Woestijnbloem bloeit in Lokeren

door Rudi VAN HECKE

Lokeren

Khouzayma Alwani is een kunstenaar met een boodschap. Een man die wakker ligt van wat er in de wereld gebeurt. De gruwelen die de jongste maanden naar boven zijn gekomen klinken fel door in z'n schilderijen. Ze dragen Khouzayma's verdriet uit, zijn wanhoop, zijn machteloos mededogen met de gefolterde kinderen in deze genadeloze wereld. Vanaf vandaag kan u in de Torenzaal Alwani's wereld binnengaan. Een tentoonstelling geeft een overzicht van zijn werk. U kan er ook de schepping van een kunstwerk volgen.

Syrische kunstenaar toont pedofiele gruwelen in schilderijen

Khouzayma, dat betekent: bloem van de woestijn, is 62 en kwam in 1989 uit Syrië naar Lokeren. Hij is getrouwd met Greta De Potter, die een paar jaar met hem in Syrië woonde. Khouzayma studeerde in Syrië, Rome en Parijs. Z'n lijstje van beroepen is lang en gevarieerd: hoofd van de afdeling decors bij de Syrische televisie, decorontwerper aan het Nationaal Theater van Damascus, prof in de schilderkunst aan de academie van Damascus. Op zoek naar een artistiek avontuur kwam hij in Lokeren terecht, Greta's thuisstad. Eerst liet Syrië hem niet gaan, maar na twee jaar wachten kreeg hij toch toelating om in België te gaan wonen. „Hier wou ik m'n plaats zoeken als kunstenaar. Een artiest moet immers universeel zijn. In Syrië



FOTO PAUL DE MALSCHE

Khouzayma Alwani maakte al een zevental keer een eigen versie van Picasso's Guernica.

Straatbeeld

Khouzayma is een man met een overtuiging. „Een kunstenaar moet leven en werken tussen de mensen. In veel grote beschavingen bepaalde het volk vorm en inhoud van de kunst. Nu is kunst verdwenen uit het straatbeeld, toekomst die onzeker is, de beschaving die vernietigd wordt. Hij blijft allerminst neutraal aan de kant staan. Pessimistisch? Nee, schudt hij heftig. „Ik probeer de slechte dingen naar boven te halen, om mensen te laten nadenken. Kunstenaars vormen het geweten van een samenleving."

al 7 keer in z'n eigen stijl en met z'n eigen thema's herschilderde. Op z'n schilderijen vind je paarden in vaak opmerkelijke vormen en houdingen. „Het paard is een nobel dier dat al het goede van de wereld in zich verenigt. De vorm van een paard is ook heel mooi. Iedereen op de hele wereld houdt van paarden."

Licht

Elk schilderij van Alwani begint abstract en vaak zwart-wit: vegen en strepen met restjes verf op een doek. De figuren en de kleur komen later. Zijn doeken dragen sporen van een theaterverleden: de plankenvloer van een scène, één van zijn figuren die uit het kader van een podium breekt. Het lijkt alsof er hoog boven zijn doeken spots schijnen die er een intens licht over werpen. Heel merkwaardig: vaak schildert hij bekende schilderijen minutieus na. Om er daarna iets van zichzelf boven te borstelen. Titels bij z'n werken zijn er niet. „Laat de mensen zelf de dialogen verzinnen in de theaterstukken die mijn werken zijn."

■ **Alwani stelt tentoon van vrijdag 8 november tot vrijdag 22 november in de Torenzaal, Torenstraat 1. U ziet de kunstenaar aan het werk elke dag van 14 u. tot 16 u. Schoolbezoeken zijn mogelijk. Informatie: 09-340.50.59**

„Hier regeert commercie"

LOKEREN — Bitterheid en ontgoocheling klinken achter Alwani's woorden. Hij was naar het westen gekomen met de hoop dat hier de *wet van de cultuur* zou overwegen. Dat iedere artiest op z'n echte waarde zou worden beoordeeld. „Maar hier overheerst de wet van de *commercie*. Echte kunst is aan het verdwijnen. Je maakt geen schilderij als je 't niet kan verkopen. Ik was idealist, ik dacht dat iedereen mij zou begrijpen. Ik gebruik toch simpele symbolen?" Bij talloze kunstgalerijen kreeg hij de deur op de neus.

Is het socialistische systeem in Syrië dan beter? Alwani vindt van wel. „Syrië is zich nog volop aan het ontwikkelen. De mensen dorsten naar kennis en cultuur. Hier regeert de *commercie*. Voor de elite wordt een kunst gemaakt die ontoegankelijk is, alleen begrijpbaar voor een klein groepje mensen. De massa krijgt kunst die er als zoete broodjes ingaat, waar je niet hoeft bij na te denken. De grootste vijand van de kunst is de televisie." Al heeft Alwani dan wel z'n vijand in huis gehaald.

Alwani vindt dat de staat de kunstenaars moet onderhouden. „Gewone mensen kunnen kunst niet betalen. Op kunst staat geen prijs. 't Is geen handelswaar die je kan kopen en verkopen. De gemeenschap moet zorgen dat kunst kan groeien en bloeien. Kunstwerken moeten niet achter slot en grendel, ze horen in de straat."

En tenslotte, bitter: „Ik denk er echt over om terug te gaan naar Syrië." (RVL)

WACHTDIENSTEN

Van zaterdag 9 en zondag 10 november

DOKTERS EN APOTHEKERS

Bazel, Kruibeke, Rupelmonde — Za. Dr. Hooftman, Hofstraat, Kruibeke. Tel. 774.35.02. Zo. Dr. De Winter, Gildestraat, Kruibeke. Tel. 774.14.44. Ma. Dr. Cole, Moldovitalaan, Kruibeke. Tel. 774.14.96. Apot. De Laenheer, Kapelstraat, Steendorp. Tel. 774.20.21.

Beveren, Haasdonk — Weekend: Dr. Van Schoor, Perstraat, Haasdonk. Tel. 755.12.10. Ma. Dr. Vercruyssen, Perstraat, Haasdonk. Tel. 775.41.06. Apot. Wauman, Meersen weg, Melsele. Tel. 775.98.47.

Berlare, Schoonaarde, Uitbergen — Dr. Van Der Haegen, Warande, Berlare. Tel. 42.29.97.

Hamme, Grembergen, Moerzeke — Huisartsnummer tel. 47.36.36. Apot. Delrue, Markt, Hamme. Tel. 47.70.75.

Kieldrecht, Doel, Verrebroek — Dr. Van Mieghem, Dorpsstraat, Kieldrecht. Tel. 773.52.74.

Lokeren, Daknam — Weekend: Dr. De Muinck, Vermeulenstraat, Lokeren. Tel. 348.78.78. Ma. Dr. Eeckhaute, Kopkapelstraat, Lokeren. Tel. 348.78.78. Apot. De Schrijver, Stationstraat, Lokeren. Tel. 348.22.80.

Melsele, Kallo — Weekend: Dr. De Keulenaer, Kallishoekstraat, Melsele. Tel. 775.53.44. Ma. Dr. Rowlant, Grote Baan, Melsele. Tel. 775.80.21.

Moerbeke, Eksaarde — Weekend: Dr. Huybrechts, Weehaagstraat, Eksaarde. Tel. 346.86.92. Ma. Dr. Everaert, Dam, Eksaarde. Tel. 346.86.66.

Nieuwkerken — Weekend: Dr. Busschaert, Nieuwkerkenstraat, Nieuwkerken. Tel. 777.71.42. Ma. Dr. Leur, Meesterstraat, Nieuwkerken. Tel. 776.99.97. Apot. Schutyser, Hospitaalstraat, Sint-Niklaas. Tel. 776.10.64.

Overmere, Kalken, Laarne — Dr. Van Hoecke, Lepelstraat, Laarne. Tel. 369.81.57.

St.-Gillis-Waas, Kemzeke, De Klinge, Vrasene, St.-Pauwels, Meerdonk — Huisartsnummer tel. 707.06.22. Apot. Van Remoortel, Meerdonkdorp, Meerdonk. Tel. 773.31.89. Apot. Walgraeve, Dorpsstraat, Stekene. Tel. 779.70.67.

St.-Niklaas — Huisartsnummer tel. 777.60.60. Apot. Schutyser, Hospitaalstraat, Sint-Niklaas. Tel. 776.10.64.

Stekene — Dr. Scheffelt, Stationstraat, Stekene. Tel. 789.14.18.

Temse, Steendorp, Tielrode — Weekend: Dr. Pannier, Eupenlaan, Temse. Tel. 771.23.33. Maandag: Dr. Rosiers, St.-Amelbergalaan, Temse. Tel. 771.33.86. Apot. Mols, Oeverstraat, Temse. Tel. 771.08.70.

Waasmunster, Belsele, Elversele, Sinaai — Huisartsnummer tel. 052-46.36.00. Apot. De Cippeleir, Stationstraat, Waasmunster. Tel. 052/46.03.92.

Zele — Huisartsnummer tel. 45.67.89. Apot. Bourgeois, Kouterstraat, Zele. Tel. 44.40.99.

TANDARTSEN

Waas — Enkel op afspraak — Weekend: Verheist, Fabriekstraat, Kallo. Tel. 575.04.44. Maandag: De Baerdemaecker, Kallishoekstraat, Melsele. Tel. 775.50.64.

VEEARTSEN

Waas — Enkel voor gezelschapsdieren, tel. 03-771.44.22.

WACHTDIENSTEN GEZONDHEIDSCENTRA

Beveren, Doel, Haasdonk, Kallo, Kieldrecht, Melsele, Verrebroek, Vrasene — Dag en nacht, tel. 03-777.55.55.

Lokeren, Eksaarde, Daknam, Zeveneken — Dag en nacht, tel. 09-348.82.82.

St.-Niklaas, Belsele, Sinaai, Nieuwkerken

الجرنيكا السابعة في مرسم الفنان في بلجيكا - 1996

هوجاء، وعليه مسؤولية الإنقاذ كقائد وبحار ماهر، ومن هنا علينا أن نبحث عن موقعه في قلب اللوحة أو في إحدى زواياها....

خزيمة علواني :

قلّما يحفر رسومه الغرافيكية، لذا نعتناها بالتأليفات أو الرسوم الغرافيكية، التي تخطط أحداثها بالقلم والريشة على الورق, كنا نتمنى أن يدخل علواني عالم السطوح الصلبة سطوح الخشب والنحاس والزنك والأحجار الليتوغرافية، ويدخل في عمق التأثيرات، التي تتركها تخر يبات الحموض لأعماق الخطوط الغرافيكية، لنرى تأثيرات قد لا يتوقعها الفنان نفسه .

إن مثل الفنان خزيمة علواني، يبقى لنا هاجساً استكشافياً لو دخل عالم الحفر العميق، أو الحفر البارز، ففي احساساته وطموحاته و تمرداته الشكلية و تأليفاته الحرة وقوته في التخطيط والتصميم ورسومه البارعة للشخوص والحيوانات وعناصر الطبيعة، ما يجعل الفنان عالَماً لم نكتشف طاقته بعد، بل بحراً لم نمخر عبابه، لنرى ما يخفيه لنا، أو يخزنه تحت الماء .

غرافيك علواني غرافيك مؤهل للدراسة والتحليل دائماً. وفيه إنتاج تشكيلي، يدخل بجديته أحياناً، و بنفسه الساخر أو بتمرده أحياناً أخرى، يدخل الحداثة و أشكالها السبّاقة إلى طموحات التحوير والابتكار والخيال، إنه يقع في محيط التصورات على الدوام، علواني يرسم ذاته، ويرسم ذات الآخرين من الداخل ، إنّ رأيه فيما يواجه ويرى ويبصر، يتجسد في لوحة أو تخطيط غرافيكي . علواني لا يعارض لوحات الآخرين الهامة، إلا لأنها تمثل بحد ذاتها حدثاً يبدأ ولا ينتهي، حدثاً يرسم طريقاً للوجود؛ فلا لوحته برموزها، ولا اللوحات التي يعارضها تمثل زمناً ساكناً ، بل تمثل ضميراً ممتداً بلا زمان ولا مكان ، ضميراً محركاً لوجدان البشرية على الدوام . ...

مراجع البحث

لقاء مباشر مع الفنان د. خزيمة علواني ١ / ٤ / ٢٠٠٣ .

علواني , د. خزيمة , (الخيل والليل - الكتاب الأول) , دمشق ١٩٩٥ .

علواني , د. خزيمة , (الخيل والليل - الكتاب الثاني) , دمشق ٢٠٠٣ .

جون بيرجير , ترجمة فايز الصايغ , (نجاح بيكاسو وإخفاقه) منشورات وزارة الثقافة , ١٩٧٥ .





الجسد بوابة الروح!!



د. عبد الله السيد *

* أستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق وباحث جمالي.



1- مع نشيد الأناشيد [1]، تتفتح الذاكرة الحسية، كحقل زنابق برية، تتناسج الصور في تركيب سيميائي «سيميولوجي»، مشبع بالألوان، مضمخ بشميم البخور، والمرّ واللبان والتفاح؛ وطعوم الخمر والعسل والزبيب؛ تتقاطع الحركات، وتتناوب الأصوات، فنحس امتلاء الحواس، وارتعاش الجسد، وهمهمة الرغبة، وفرح الحب، بين سلمى 'شولميت' وسليمان 'شلمة' [2].

وحين نتملى 'القبلة' في معبد 'ديفي جاكادامبي' [3]، تنزلق العين على الأقواس الحركية لجسدي العاشقين، تلتف دورانياً

عرّاف دلف ،برونز، حوالي 470 ق.م



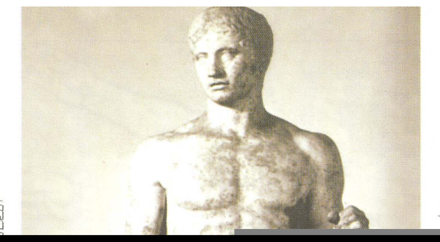
حول امتلاء الأفخاذ، تتلوى مع عجينة الظهر، تتنقل بإيقاع حركي، لتقف عند توهج ما قبل القبلة، في آونة ما قبل الخلق، عند بياض ما بعد الليل، وما قبل النهار.

هو ذا الجسد في تكوين صوتي مرة، وها هو الجسد في نشيد بصري مرة أخرى، وكلاهما لم يعدم، من يصفهما بالأباحة[4]، أو أن يرى في الأول نشيداً رمزياً لعلاقة السيد المسيح بالكنيسة [5]، وأن يرى في الثاني رمزاً لاتحاد الثنائي الإلهي أو صورة الوحدة الإلهية [6]، فإذا نظرنا إليهما كعملين فنيين، فلا شك أننا سنقرّ تعدد مستويات المعنى، وتلك ميزة كل عمل فني كبير، إلا أننا لن ننكر، أن كلاً منهما، لجأ إلى لغة حسية مباشرة، وأن كلاً منهما، يحيل إلى التجربة العشقية، وممارسة الحب، التي لا يجهلها، إلا النادر النادر من البشر، تجربة قُدمت بإطار إنساني وطبيعي رفيع جداً، فإن كان أصحابها غير واعين لها، بدت لنا، كنداء طبيعي يماثل النداءات الأخرى - على المستوى النباتي والحيواني - والتي تتصل بأعمق أسرار الوجود، كما في 'نشيد الأناشيد'، وإن كانوا واعين لها، بدت لنا ممارسة فلسفية (اليوغا الجنسية)، التي تنبع من همّ وجودي، كما في 'القبلة'، وتصدق في كليهما مقولة 'ماكس فوشيه': 'الفحش لا يظهر إلا مع القباحة'[7]، فهما لا يبيحان لنا، إلا معراج الطبيعة وقشعريرة الخلق، لا يبيحان لنا إلا بوابة الروح أو النور، بوابة المطلق [8].

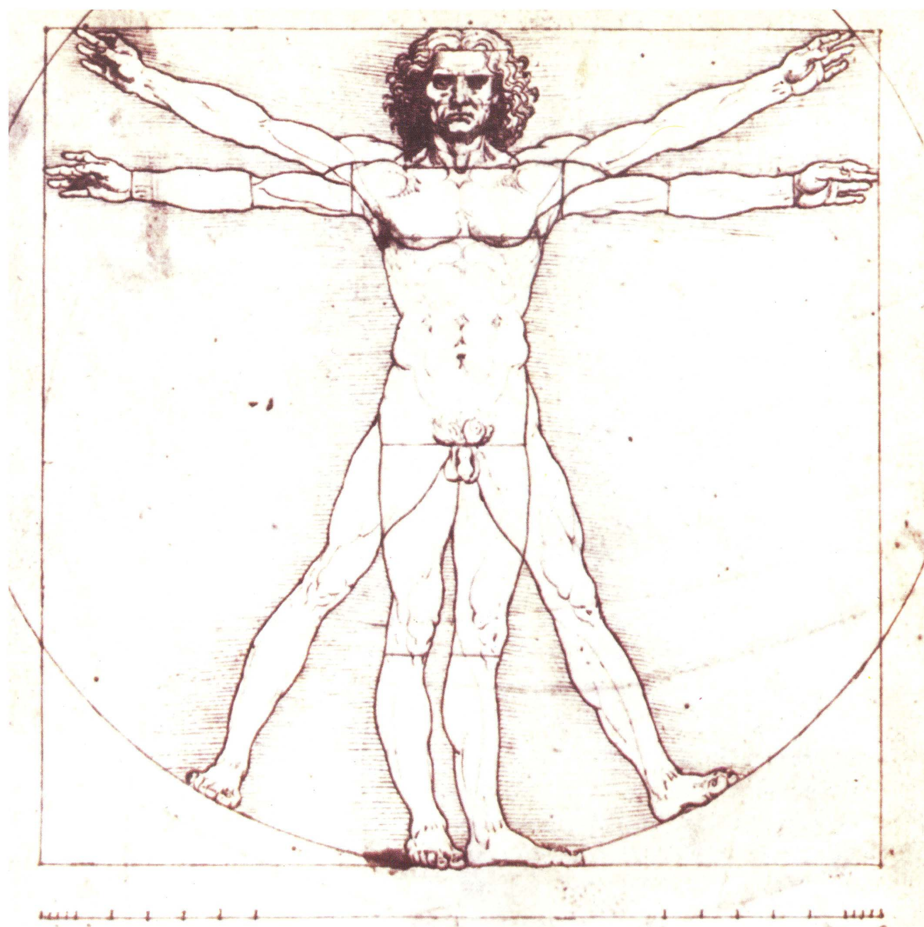
يتناهض التساؤل هذا الحضور للجسد فنياً، هل يعادل حضور الجسد واقعياً؟؟..

أقول لا، إن لم يكن الحلم والخيال، وشوق الكمال والاكتمال جزءاً من دنيوية الراهن. ذلك أن الجسد الواقعي، منظوراً إليه، من خلال عقلية محددة، وعبر حساسية معينة، لن يكون له إلا وجود انفعالي، (ومن هنا يمكن تقدير دور 'الموديل' أو 'الملهم' في حياة الفنان، وفي عمله الفني) ومع تحديد مضمون هذا الوجود الانفعالي حباً أو كراهية، وملاحظة الواقعة المعرفية، والفاعلية التشكيلية، فلا بد وأن يتجلى لنا تعقيد تجربة الفن وسعتها، مقارنة بتجربة الحب.

2- يستعير 'هاوزر' عبارة 'جوليوس لانجه' عن ديمقراطية الموت، فيرى أن العري كان مكروهاً عند الارستقراطية اليونانية، لأنه ديمقراطي كالموت أيضاً [9]، أين الديمقراطية؟..



حين يمجّد الجسد، حين تكرّم الطبيعة، تستبعد رموز

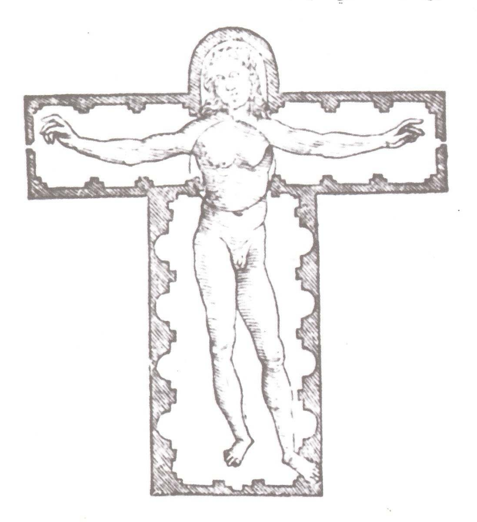


ليوناردو دافنشي، إنسان فيتروفيوس، 1490 - 1492

3- فتروفوس المعمار الروماني، أشار في بداية كتابه الثالث [15]، إلى أن بناء المعبد، يتطلب نسباً، تتطابق مع نسب الجسم الإنساني، وعلاقات أجزائه، وأن القدماء أخذوا مقاييسهم من أجزاء هذا الجسم الإنساني. كيف؟..

مع هذه الملاحظة من قبل فتروفوس، ومع تذكر السلم الموسيقي الفيثاغوري، ومع اكتشاف الآثار اليونانية، فإن فناني ومنظري النهضة الأوروبية، شغلوا بالمسألة، فأعادوا طرح العلاقة بين القاعدة العضوية وبين القاعدة الهندسية، وهي تعني رسم الجسم الإنساني، ضمن مربع أو دائرة بحثاً عن النسبة الكلاسيكية في الجسم الإنساني، وعلاقات أجزائه، أو بتعبير آخر، بحثاً عن جمال هذا الجسم وكماله، وفق منظومة تناسب رياضي، تتطابق مع الإلهي، وهي محاولة أصبحت

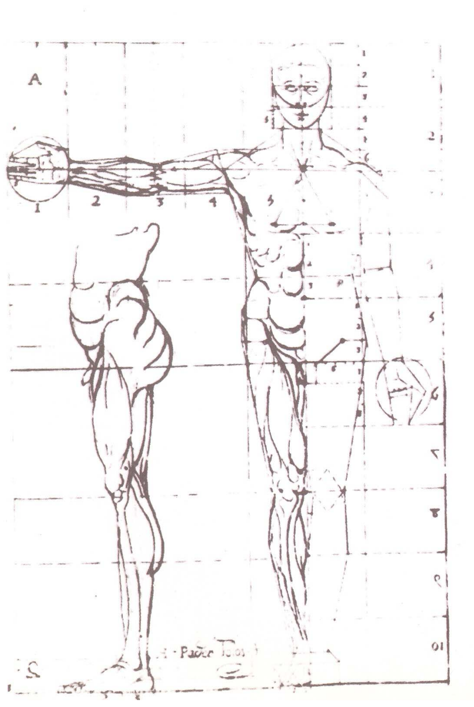
كاتانيو، مسقط مثالي لكنيسة

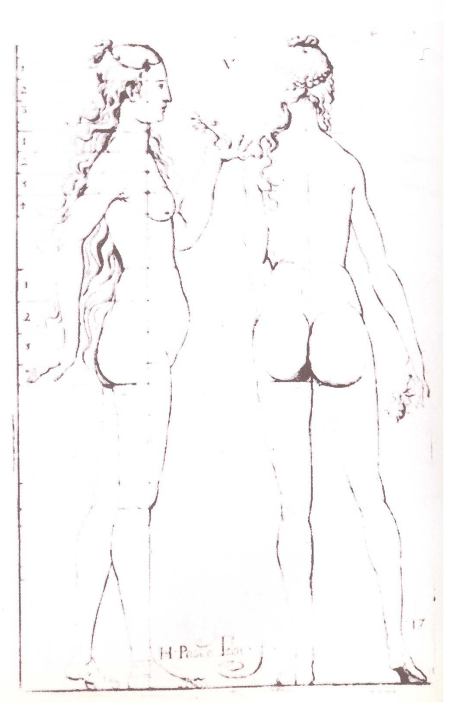


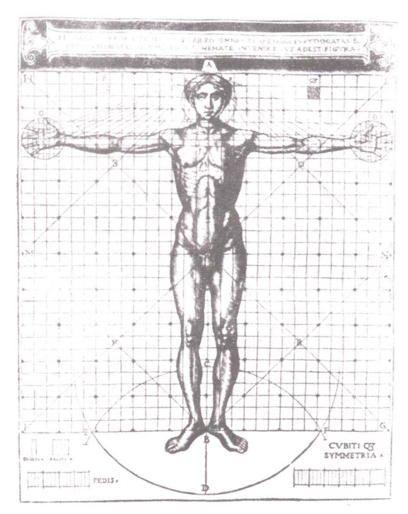
الحجر الفلسفي الجمالي الأول، لدى ألبيرتي ALBERTI وسيزارينو CESARINO ودورر DURER وحتى دافنشي DEVINCI الذي سيطرت عليه مسألة الحقيقة، وتنوع الطبيعة، فإنه ساهم في هذا البحث الجمالي [16].

أما ميكيل آنجلو MICHEL ANGE النحات والرسام والمعماري، فقد أطلق، على العلاقة بين جسم الإنسان وبين المعبد كلمة DIPENDENZA والتي يمكن تلخيص مضمونها، بأنه يمثل التوازن المتحقق بين تخطيط مثالي، وبين الضرورات الوظيفية [17]. أما في التصوير، فقد حقق أكثر من غيره، التوازن بين الجمال الحسي وبين الحالات الروحية، إلا أن مقارنة آدم سقف السكستين بـ الدينونة الأخيرة، تشف عن تحول عميق، باتجاه التعبير عن الحالات الروحية، على حساب جمالية الجسد [18]، وكذلك ستكون نتيجة المقارنة بين داوود وبين موسى في مجال النحت [19].

لومازو، النسب المثالية للجسم الإنساني







فيتروفيوس، *الإنسان الفيتروفي*

4- ويعبر صاحب رسالة الموسيقى، من أخوان الصفا، عن هذه المسألة، بشكل أكثر وضوحاً، وأكثر تفصيلاً، وأكثر شمولاً، فهو ينظر إلى العالم نظرة عضوية، فيرى أن جملة جسم العالم يجري مجرى جسم حيوان واحد وإنسان واحد، ومدينة واحدة[20]، وأن الكواكب والأفلاك، وحروف الكتابة، والتصوير والشعر والموسيقى والنحت، وضعت كلها، على أساس من التناسب، ووفق النسب التأليفية، أو الموسيقية، أو النسب الفاضلة وأن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات، ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل [21]، فما هي النسبة الأفضل؟..

إنها نسبة 8/1 الثمن [22]، والتي هي نسبة الإنسان، عندما يكون صحيح البنية، تام الصورة، فإن طول قامته ثمانية أشبار بشبره [23]، مؤكداً أن المولودين من البشر متى كان تقدير أعضائهم، ووضع بعضهم من بعض على النسبة الأفضل كانت صورهم حسنة، وهيئاتهم مقبولة، وأخلاقهم محمودة، ومتى كانت على خلاف ذلك كانت أجسادهم مضطربة، وصورهم وحشة، وأخلاقهم غير محمودة [24]، مشيراً في مكان آخر وعلى هذا المثال والقياس يعمل الصناع الحذّاق مصنوعاتهم من الأشكال والتماثيل والصور [25].

ومن المؤكد أننا لن نلتقي العاري في التصوير الإسلامي إلا نادراً جداً، كما في قصير عمرة الأموي، ولكن من المثير أيضاً أن نلتقي نسبة **8/1** في الجسم الإنساني هناك، وذلك في مشهد، يضم عدة ملوك [26]، وقد نلتقي هذا العاري، في منمنمات إسلامية نادرة، إلا أنها تمثل جزءاً من موضوع عادة.

وفي الواقع فإن **البيومتري الاستطيقي** لدى الكسندر باب دوبولو في دراسته للتصوير الإسلامي، يشير إلى أن نسبة الجسم الإنسان هي **4/1 - 6** [27].

5- إن التاريخ الطويل للعاري الفني، بحثاً عن البنية المتينة، والشكل الواضح، والهندسية أو الرياضية، التي أُلف بينها بانسجام، يختفي كله في مطلع القرن العشرين [28]، حاملاً معه فينوس وفتياتها الساحرات، وأبو للو وشبانه



مصارعة، قصير عمرة، بداية القرن الثامن الميلادي



سيدة، قصير عمرة، بداية القرن الثامن الميلادي

الرياضيين، ليحلّ محلّه اتجاه جديد، كما عند بيكاسو في لوحته فتيات أفينيون أو عند ماتيس في لوحته العاري الأزرق، أو مستلقيات النحات هنري مور.

لكن.. وقبل أن يظهر الاتجاه الجديد، كان قبح الجسد الإنساني وبشاعته، قد ظهرا في أعمال روولت ROUAULT و ديغاس DEGAS وتولوزلوترك "TOULOUSE - LAUTREC التي تمثل المومسات والغانيات، كما ظهرا في أعمال النحات رودان RODIN مثل LA BELLE HEAULMERE وتمثال بلزاك، ولا شك أن هذا الاتجاه، كانت له جذوره البعيدة، التي تعود إلى التعليم المسيحي، مروراً بعصر الرومانيسك وعصر الغوتيك بل وربما نجد أساساً له في النحت اليوناني بالذات، كما فوق بوابات معبد زوس في اوليمبيا، حيث يستقر رجل عجوز ببطن مترهل ومتدلٍ، وآخر من شعب اللابيث بقسمات قبيحة [29].

أما الاتجاه الجديد، والذي يعتمد المفهومية بدل الحسية فقد انطلق حقاً من العاري، ومن العاري الأنثوي بالذات، متجاوزاً جمال الجسد وبشاعته، لأنه لم ير العاري، إلا كوسيلة لخلق شكل ذي دلالة جديدة، محاولاً تجريده، وتبسيطه، وتحليله، وإخضاعه لتحولات عميقة في داخل الفنان، للوصول إلى شكل قائم بذاته، وخاضع لقانونه الذاتي..

إن العلاقة بين جسد الإنسان وبين العمارة، بين جسد الإنسان والنحت والتصوير، بين جسد الإنسان والموسيقى والشعر والرقص، تنطلق من بؤرة البحث عن بنية موضوعية، عن هيكل بنيوي، يستقطب شوارد الحساسية الذاتية، وينعكس على تبنين ونوعية وطبيعة هذه الحساسية، التي تحدد مجال البحث عن هذه النسبة الموضوعية، في عملية جدلية مستمرة،



هنري مور، المستلقية، حجر، طول 91,5 سم، 1930



روولت، المهرجون الثلاثة، زيت على ورق، 101 × 97 سم، 1917 - 1930

وهذا ما يشكل جوهر الأنسنة HUMANISME.

ويبدو أن كل الحضارات، عبر سيرورتها القاهرة والزاهية، تقوم بعملية استبطان لذاتها، وحين تكتشف الإنسان فيها، تقوم بمقارنة ضمنية بينه وبين العالم، منحازة لبعد من أبعاده المتعددة، فيكون التمايز، وتكون النبرة الإنسانية المميزة لها، ولم لا؟.. فصورة الإنسان - روحية كانت أم فيزيقية - هي أقرب الصور، إلى الإنسان على المستوى الاسطوري أو الفني، على المستوى الديني أو الفلسفي.

إشارة لا بد منها.. تبدو العلاقة بين الجسد والنحت، أكثر جذرية، من أن تكون علاقة موضوع، أو علاقة نسبة، فهي إلى جانب ذلك علاقة حواس، ذلك أن النحات يشترك مع الراقص بالحس الداخلي بالتوازن، وبتوتر العضلات وفاعليتها، ولكن هذا النحات، يمارس فنه مستنفراً حاسة الجس واللمس أيضاً، التي تبدو نامية لدى النحاتين؛ وربما كان في العلاقة اللغوية بين الجسد / الجس، إشارة إلى هذه الحقيقة النحتية، وإشارة إلى المفهوم الأ دراكي للتجسيم والتجسيد، ألم يقل السيد المسيح بعد قيامته جسوني وانظروا؟[30].

❖ ❖ ❖

الحواشي والمصادر:

1 - الكتاب المقدس - دار المشرق ش م م -.. بيروت 1986 - سفر نشيد الأناشيد.

يميل الرأي إلى القول بأن نشيد الإنشاد، لم يكن قصيدة واحدة، بل مجموعة من الأغاني الشعبية، التي كان يغنيها الرعاة والمغنون الجوالون، جمعت، ثم نسبت إلى سليمان التوراتي. وإذا كان علماء التوراة، يرون أن هذه الأغاني، كانت شائعة في قرى فلسطين ولبنان، فإن د. كمال صليبي، يعيدها إلى جبال جيزان في الجزيرة العرية (التوراة جاءت من جزيرة العرب ص 281 - 283)، في حين أن د. حيدر الحاج إسماعيل، يرى أصولها في لوحات سومر الطينية (العامل الثقافي في الإعلام العربي ص 68 وص 89 - 90).

2 - الصليبي كمال: التوارة جاءت من جزيرة العرب - ترجمة عفيف الرزاز - مؤسسة الأبحاث العرية - بيروت 1985 - ص 281.

3 - القبلة تمثال من التماثيل الكثيرة، التي تزين معبد ديفي جاكادامبي في منطقة خادجوراهو في الهند، وهذا المعبد مع معابد أخرى يعود إلى القرن 10 - 11 ميلادي انظر:

A- FOUCHET. M. P: L`ART AMOUREUX DES INDES- GALLIMARD - LAUSANNE - 1957 - P.125 - 174

B- GENDRON - J.: POESIE DE LA PIERRE INDIENNE EDI. NOUMEA - PARIS 1971 - P.224

4 - التوراة جاءت من جزيرة العرب - ص 281 والمرجع (3-A) ص 23

5 - الكتاب المقدس - انظر التمهيد لنشيد الأناشيد ص 226. وحواشي المجلد الثاني ص 38 - 41

6 - (3 - A) ص 137

7 - المصدر السابق ص 144

8 - المصدر السابق ص 29 وص 173

9 - هاوزر آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ- الجزء الأول - ترجمة فؤاد زكريا - دار الكاتب العربي القاهرة - ص 88

10 - خطيئة الجسد ودناسته، مفهوم كرسّه الفكر التوراتي، والمذاهب الغنوصية، والأفلوطينية المحدثة.

11 - المصدر (9) ص 88 - 100

12 - المصدر السابق ص 101 - 110

13 - CLARK- K : LE NU -TRAD. DE L`ANGLAIS PAR LAROCHE- M.- LIVRE DE POCHE - PARIS 1969- 1e PAR. P. 21

14- BLUNT, A: LA THEORIE DES ARTS EN ITALIE DE 1450 - 1600 - GALLIMARD - - 1956 - P. 9-67

15 - VITRUVE : LES DIX LIVRE D`ARCHITECTURE - EN FRANSAIS - BALLAND - P.91.

16 - المصدر (14) ص 37 - 39

17 - المصدر (14) ص 43 - 44

18 - المصدر (14) ص 115 - 117

19 - MARNAT - M: MICHEL - ANGE- GLLIMARD - 1974 - P.75 , P.128

20 - اخوان الصفا: الرسائل - دار صادر - بيروت - المجلد الأول ص 216.

21 - المصدر السابق ص 217 وص 222

22 - المصدر السابق ص 220 وص 215

23 - المصدر السابق ص 223

24 - المصدر السابق ص 254

25 - المصدر السابق ص 225

26- PAPADOPOULO. A: L`ISLAM ET L`ART MUSULMAN - MAZENOD - PARIS - 1976 - P. 70 - 77

27- PAPADOPOULO. A: ESTHETIQUE DE L`ART MUSULMAN - LA PEINTURE - 6V-V.1 . P.240

اطروحة نوقشت في السوربون عام 1971 ، وطبعت عام 1972 في جامعة ليل - فرنسا

28 - المصدر رقم (13) الجزء الثاني - ص 108

29 - المصدر رقم (9) ص 109

30 - لوقا - 24 / 40

لوحة لا تنسى..

■ الرسام هرازتان طوكماجيان

يُحتفل هذا العام باليوبيل الثمانين لميلاد الرسام الأرمني اكوب اكوبيان ذو الشهرة العالمية، وقد ولد هذا الرسام الكبير في مصر وعاش فيها حتى العقد الرابع من عمره وفي عام 1963 استقر في وطنه الأم أرمينيا، حيث يعيش هناك حتى الآن.

إذا أردنا وصف وتمييز الإبداعات الفنية للرسام اكوبيان وبشكل موجز نرى أنها تتميز بالثورة والاحتجاج والشكوى ضد جميع أشكال الظلم والقهر والاستبداد التي يتعرض لها الإنسان المعاصر.

وهناك ثمة شيء يميز لوحات الرسام اكوب اكوبيان وهو أنها وبمرور السنين كأنها تتحول إلى رموز ودلالات والمثال على ذلك، اللوحة المنشورة على الصفحة المقابلة.

في الآونة الأخيرة ونحن نتابع الأخبار المصورة من الفضائيات المحلية والعالمية رأينا منظراً تقشعر له الأبدان حيث الجنود في العراق كانوا يدخلون منزلاً بالكسر والخلع بحجة التفتيش عن الأسلحة المخبأة ورأينا كيف كانت الأم تحتضن أطفالها تحت جلبابها وعيونها ملأى بالهلع والذعر. وفي هذه اللحظة وبشكل عفوي تذكرت لوحة الرسام اكوبيان المنشورة هنا والتي كان قد رسمها أثناء إقامته في مصر عام 1956. وفي هذه اللوحة نرى الأم العربية بلباسها التقليدي تحتضن طفلها المذعور، ونرى في الأسفل أقدام الأم المعذّبة التي تبدو وكأنها كتلة جامدة قاسية لا شكل لها حيث تعمّد الرسام بأن يُظهر تضحية وشقاء ومأساة الأم العربية التي تضحي بنفسها لأجل تنشئة جيل أفضل. ومن المؤسف حقاً أن نؤكد هنا أن تاريخ الألم والاضطهاد والظلم يوازي تاريخ الإنسانية في القدم ومنذ الأزل.

هذه اللوحة للرسام أكوبيان تذكرنا باللوحات المرسومة في القرون الوسطى للسيدة مريم العذراء أم السيد المسيح عليه السلام، حيث تحتضن العذراء طفلها وحيث يبدو القلق في عيونها من الآتي المجهول، إضافة إلى حيرة الأم تجاه مستقبل طفلها. وبالعودة إلى لوحة أكوبيان، يفرض سؤال عفوي نفسه: يا ترى.. هل تغيّر شيء في حياة وتاريخ الإنسانية منذ تلك الأزمنة الغابرة وحتى يومنا هذا؟..

ومهما يبدو العصر الحديث مضاءاً، فإن أعمال الإنسان القاتمة والشريرة تقابله، ومهما تقدمت العلوم والتقنية وانجازات الفكر الإنساني، فإن الجرائم الرهيبة بحق الإنسانية تتقدم وبشكل موازٍ، ونلاحظ أن قانون الغابة هو السائد، وأن القوة والظلم يحدّدان نوعية العلاقة بين الشعوب، في الماضي، كما هو الآن.

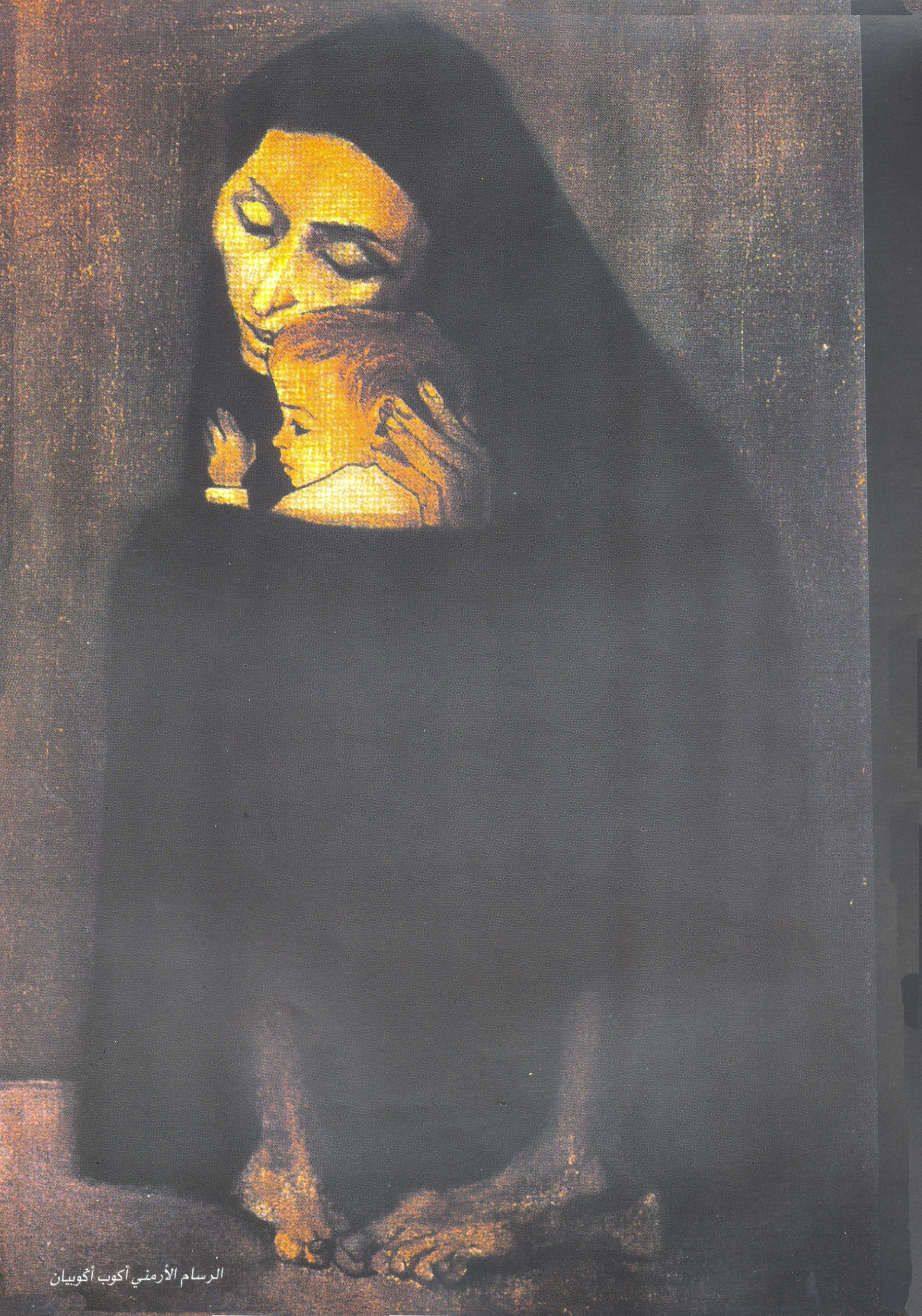
وبالنظر إلى لوحة أكوبيان، فإننا نستنتج - ويا للأسف - بأن الزمان مهما تقدم، فإن الإنسان سيظل بلا حماية.

ونريد هنا أن نؤكد ميزة هامة في لوحة الرسام أكوبيان فمن خلال هذه الصورة المأساوية نلاحظ أنها تعبير صادق وأليم عن مأساة كل الشعوب المضطهدة أي أنها مأساة إنسانية شاملة وليست محصورة بشعب واحد.

وبهذه اللوحة الشهيرة والمستوحاة من المحيط والأجواء استطاع الرسام أن ينقل المشاهد من الأجواء المحلية إلى الأجواء العالمية.

وهكذا فإن الأم العربية في هذه اللوحة هي مثال ورمز لكل أمهات العالم المعذّبة والتي تتطلع بحذر وخوف وأمل.. إلى مستقبل أفضل لأبنائها وللإنسانية جمعاء.

وطالما أن أخلاق وشرف بعض الناس تسمح لهم أن يجعلوا من أناس مثلهم حقل تجارب لهم لأنواع جديدة من القنابل الفتاكة فإن دلالات لوحة الرسام أكوب أكوبيان والتي مضى على رسمها خمسون عاماً ستبقى دائماً دلالات ورموز حية أليمة ومُقلقة إلى الأبد.

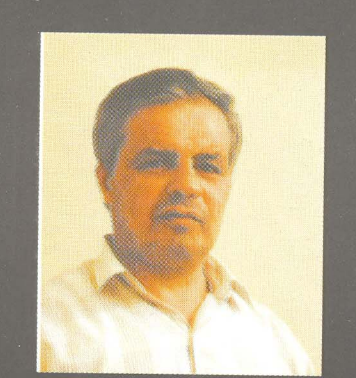


الرسام الأرمني أكوب أكوبيان

وحدة الموضوع والمعالجة

في تجربة النحات

نزار علوش



د. محمود شاهين *

* نحات، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

تعتبر تجربة النحات العربي السوري الراحل «نزار علوش» واحدة من التجارب التشكيلية المتميزة شكلاً ومضموناً. ولدت وعاشت ورحل صاحبها بصمت، لكنها تركت بصمتها الواضحة والمؤكدة والمتفردة، في حركة النحت السوري الحديث الذي لا زال يسعى جاهداً لتحقيق نوعٍ من النديّة مع فن الرسم والتصوير المتقدم عليه عمراً وكماً ونوعاً.

فقد سعى النحات علوش المولود في مدينة السلمية عام 1947، والدارس لفن النحت في محترفات كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، والمتوفي في الثامن من آذار عام 2002 في دمشق، سعى منذ بداية تجربته الفنية العائدة إلى أواسط العقد السابع من القرن الماضي، إلى إثبات وجود متميز في الحركة التشكيلية السوريّة المعاصرة، عبر منحوتة شقت طريقها إلى التفرد، بكثير من الاجتهاد الصامت، والبحث الهادئ والجاد، حتى آخر يوم لصاحبها في الحياة.

لقد سعت منحوتة الفنان نزار علوش، إلى امتلاك مقومات التفرد وعناصره، إن على صعيد الشكل والتقانة، أو على صعيد الموضوع والطروحات الفكرية والفلسفية التي تملكت صاحبها، وحاول جاهداً، إسقاطها فيها، بهذه الصيغة التشكيليّة أو تلك.

فهذا النحات، ومنذ غادر محترفات كلية الفنون الجميلة بدمشق منتصف سبعينات القرن الماضي، اختط لنفسه توجهاً خاصاً متميزاً في النحت، تابعه بأمانة وصدق ودأب وحيويّة وجديّة، طوال اشتغاله عليه.



التأسيس

التقط النحات نزار علوش طرف الخيط في تجربته النحتيّة، من أساتذته في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق، وكان معظمهم أثناء دراسته من جمهورية مصر العربية، وعلى رأسهم النحات العربي الكبير «أحمد أمين عاصم»، تابع بعدها بلورة شخصيته ومفاهيمه مؤكداً على رؤية تقول إن النحت هو نتاج تفاعل حضاري إنساني شامل، ساهمت فيه كافة الأمم والشعوب، على اختلاف موقعها من الحضارة، ودرجة هذا الموقع.

فكما ساهم الإغريق والمصريون القدماء والآشوريون والمكسيكيون والهنود في بلورة فن النحت، وتأكيد قيمه العظيمة، كذلك ساهم في ذلك الفنان الإفريقي البدائي الذي توصل عبر إحساسه النقي، إلى قيم جمالية ممتازة لفن النحت،

لا تقل قيمة عما حققه الإغريق عبر مثاليتهم الرياضيّة.

بهذه الرؤية المنفتحة، الشاملة، والمحبة: تطلع النحات علوش إلى بيادر النحت في العالم. مسح تاريخه، اختزل واختصر وتفاعل مع قيمه الرفيعة، ومقوماته الأصيلة، وخصائصه الحقيقيّة الجميلة والوسيمة، ثم قام بمزج هذه الرؤية بثقافته البصريّة الحديثة، مستلاً من عملية التماهي هذه، ملامح تجربته النحتية الخاصة به، بكل صبر وأناة وتواضع وهدوء صامت وفاعل، وهذه الخصائص مجتمعة، ظلت لصيقة به وبتجربته النحتية، حتى آخر يوم في حياته.

بتعبير آخر: حاول النحات علوش الذي قام بتدريس مادة النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق حتى رحيله، إخضاع كافة هذه المؤثرات والمناهل لشخصيته، وتالياً الخروج بتجربة نحتيّة متميزة ومتفردة، لا تشير إلا له، في حركة النحت السوري المعاصر، وقد اجتهد في تحقيقها وتأكيدها وبلورتها، عبر الانكباب الدائم على الإنتاج والعرض، رغم ظروفه الحياتيّة الصعبة التي لازمته طوال حياته.

تكامل التجربة

حاول النحات نزار علوش التوفيق بين خواص كل مادة تعبيريّة والموضوع المتناول، أي التوفيق بين الشكل والمضمون، كما حاول تقديم رؤاه وأفكاره الخاصة حول مفهومه للنحت وأهميته وتقاناته ومدارسه، عبر سلسلة من الحوارات واللقاءات، بينه وبين زملائه وطلبته ومحبي فنه. بعضها أخذ طريقه إلى النشر في أكثر من جريدة ودورية محلية وعربيّة، وبعضها الآخر، لا زال يتردد صداه بين جدران محترفات كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.. هذه المحترفات التي شكّلت الفضاء الرحب لتجربته الفنيّة وروحه، بعد أن ضاقت عليه الأمكنة، وكثرت الخيبات في حياته، أي أن محترفات قسم النحت بكلية الفنون، كانت المكان الذي تعلّم وعلّم وأنتج فيه النحت في آنٍ معاً!!

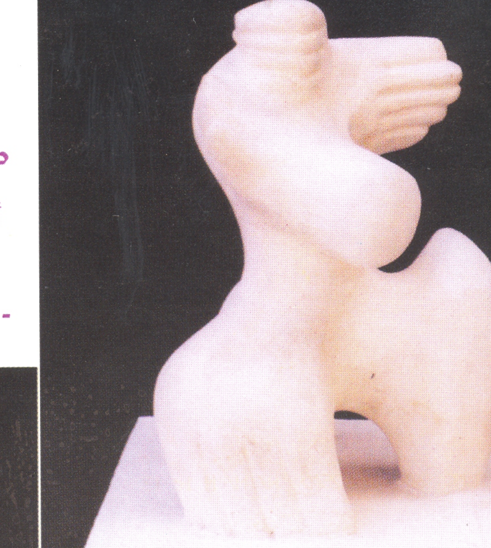
مفاهيم وأفكار

يعتقد النحات علوش أنه بتجرد عن طبيعة المادة والموضوع وماهيتهما في عمله النحتي المنجز، كان يسعى إلى تحقيق الصيغة النحتية القائمة على دراسة الكتلة في الفراغ، وملاحظة وجود هذا التوجه ممكنة في كل ما أنجزه من أعمال النحت، حيث الحضور الواضح والمؤكد لعنصري الكتلة والفراغ، والسعي الملحاح إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من التوازن ما بين هذين العنصرين الأساسيين في العمل النحتي المعاصر، وبدونهما لا يمكن للنحت أن يكون نحتاً!!

لقد حاول النحات علوش في كل ما أنجزه من أعمال النحت المجسم والنافر، وبمواد وخامات مختلفة، احترام المادة التي اختارها لصياغة عمله، واحترامه لهذه المادة، يأتي نتيجة معرفته بها، وتفاعله معها، هذا التفاعل الذي يحقق به ما يبغيه، من خلال ميزات خاصة بهذه المادة.. ميزات تحدد لها شخصية متميزة ومستقلة عن بقية المواد، فهو يرى أن كل ما نمد يدنا إليه من مادة، هو جزء من الطبيعة، وللطبيعة قدسية لما تحوي من إمكانات يرى فيها اتساعاً غير محدود.

على هذا الأساس، وانطلاقاً من هذه الرؤية، أنجز قسماً من أعماله معتمداً فيها على تأملات للطبيعة وما حوته من ميزات جمالية وغيرها. وقد حاول في كل ما أنجزه، تجسيد شيء من إحساسه بهذا الجمال، وأن يقتدي بما فيه من قيم جمالية. وهي قيم لمسها واتخذ منها مدرسة نهل منها، وسار على خطاها وكأنه يقول مع القائلين: ليس بالإمكان أفضل مما كان، مع أنه كان يؤكد دوماً، إن كل ما هو كائن في حالة نزوع باتجاه الكمال، ومن خلال ذلك سعى مع المادة، لنشر هذا الكمال، وهو كمال منشود من قبل كل ما هو موجود، بإرادة وبغير إرادة.

مع ذلك، يرى النحات علوش أن نزوع الإنسان لا يخلو من الإرادة، ولذلك فقد سعى من خلال ما أنجز من أعمال النحت، التفتيش باستمرار، عن الأنا الخاصة المحكومة بأين معينة. فمن خلال ما طرحه طرح الأنا المحكومة بمكان وزمان معينين، مع حكم المادة التي يجسد فيها فعاليته كنحات، وهذه أسس لا بد أن تُشكّل الأرضية لكل فعالية. فالامتلاء لا بد آتٍ من واقع معاش، يعني بالنسبة له المكان والزمان: المكان هو البيئة بكل أبعادها، والزمان هو موقعه بالنسبة لتاريخه



صخرة قُدت من حافة جبل، وقفتُ أمامها

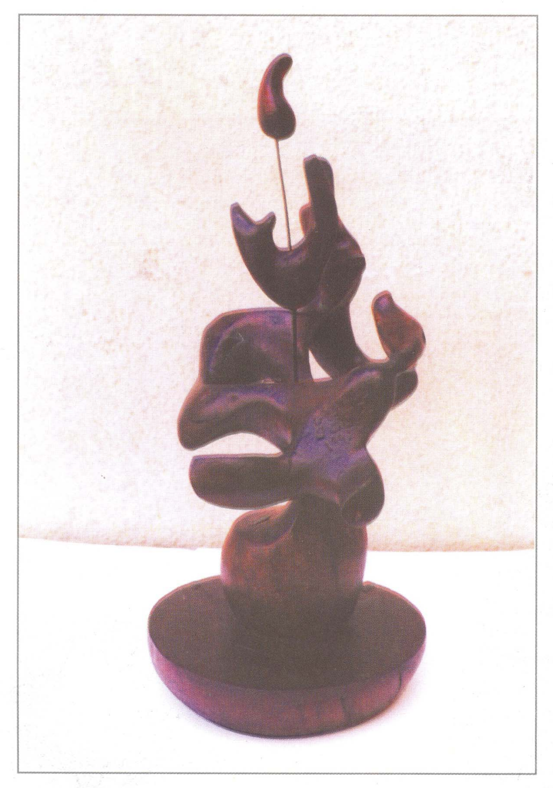
أقول لها:

ـ أنا؟!

المرتبط به ماضياً ومستقبلاً، وقد سعى النحات نزار علوش جاهداً، تحقيق هذه الرؤية في منجزه النحتي الذي نفذه بمعظم خامات ومواد النحت المعروفة، محترماً خواص كل خامة ومادة، وتالياً إنزال موضوعاته فيها، دون إقحام أو اضطهاد لها، مع المحافظة في الوقت نفسه، على شخصيته الخاصة، وملامحها المتميزة بجملة من المقومات والخصائص ومنها: البنية المعماريّة المتينة، وكتلتها المتماسكة المربوطة بإحكام، وتلخيصها المدروس للنسب النحتية الصحيحة، وتوافقها ككتلة معبرة في الفراغ الذي يتأكد من خلالها ويؤكدها في وقت واحد.

نزعة احترام النحات علوش لمنجزه الإبداعي وخاماته ومواده، تتبدى بوضوح، في هذه الحواريّة اللافتة والعميقة بينه وبين صخرته، والتي وضعها بين يديّ قبل رحيله بعامين:

[illegible] من حافة جبل،



وقفتُ أمامها أقول لها:

- أنا؟!

اصطدم صوتي بها ليعود منها إليَّ قائلة:

- أنا؟!

هزني من أعماقي الصوت العائد منها إليَّ. استجمعت قواي ثانية، وتماسكت أمامها، واندفعت بأنايا لأخوض معركتي معها، ما بين كرٍ وفر، وما كنتُ أخشاه وأتحسبه دائماً هو أن يكون فري هربا وليس فرا!!، فأعود بعزيمة تعودت العراك، وبكرٍ أقوى، بدأت تطاوعني، وبدأ يسهل عراكي معها، وكأنها بدأت تدرك بأن ما أقوم به ليس سوى إزالة ما علق بها من تشويش، مُظهراً بهاءها الذي بدأ يشع منها بكبرياء فاق ما كانت عليه، واعترافاً منها بجميلي، عادت لتقول لي:

- أنتَ

وليعود مني إليها الصدى:

- أنتِ !!)

هواجس ورؤى

كان الهاجس الأساس لنزار علوش، تحقيق هويّة محليّة في منجزه النحتي، تعبّر عن نشوء وانطلاق أو ظهور هذا المنجز.

ومن هنا، اعتمد في تجربته على تراث هذه المنطقة من العالم، محاولاً صياغة زمن معاصر، يمتد فيه إلى الماضي، أو يحاول أن يكون فيه ممثلاً لطموح مستقبلي في النحت السوري، أو النحت العربي المعاصر، وعليه اعتمد على مجموعة من المواد التي يستطيع من خلالها، طرح ما يطمح إليه، وما يشعره بأن هذه المادة قادرة على التجاوب معه بشكل يسمح له بالتعبير عن هاجسه، ورؤيته الصادقة هذه.

كَلل النحاتين في العالم، سيطر موضوع «المرأة» على غالبية أعمال النحات علوش المجسمة والنافرة، وحواء كما كان يردد أتت تسميتها من «الاحتواء» أو «الاحتواء» جاء منها، مما يعني أن حواء هي احتواء، وهي احتوت العالم، ولأنه يعمل في هذا العالم، رآها عنصراً أو مادة أو كياناً له أبعاده الكبيرة، وله رموزه الكثيرة التي مكنته من تكوين ميزاته الخاصة كنحات له موقع جغرافي محدد في العالم، حاول تضمينه أعماله، لأن لهذا الموقع تأثيره الخاص على عمله وعمل كل فنان، من خلال المناخ والطبيعة والمحيط الاجتماعي.


نزار علوش
العصفور



تنوع التجربة وغناها

للنحات علوش تجربة طويلة مع النحت بشقيه: الكامل التجسيم، أي كتلة في فراغ، والنحت النافر، أي اللوحات والميداليات وما شابه، وقد أنجز أعماله بغالبية خامات ومواد النحت المعروفة كالحجر والحجر الصناعي والجص والخشب والبوليستر وغيرها.

ورغم وجود وحدة عامة في تجربته، نراها في الأعمال المجسمة والنافرة على حد سواء، إلا أننا نجد بعض الاختلافات والسويات المتباينة، رافقت تجربته عبر مراحلها المختلفة، مردها تراكم الخبرات، والثقافة البصريّة، ونضوج التجربة، والإلمام بالتقانات.

على هذا الأساس، وللإحاطة بمفاصل هذه التجربة بشكل صحيح وسليم، سنقوم بتصنيفها حسب التقانات والمواد والخامات المنفذة بها، والتي كانت تفرض عليه بعض الحلول النحتيّة، والصياغات الخاصة التي تفرضها على النحات، أي نحات، طبيعة المادة التعبيريَّة التي يشتغل عليها:

أعمال الخشب

نفذ النحات علوش مجموعة من الأعمال الصغيرة الحجم، الكاملة التجسيم، من أغصان وجذور الشجر، بطريقة الحذف والإضافة والتركيب بوساطة التلصيق، وظف فيها التشكيلات الطبيعيّة اللافتة لبعض هذه الجذور والأغصان، في خلق تكوينات فنيّة حركيّة معبرة، ساهمت في خلقها

الطبيعة جنباً إلى جنب مع النحات، هذه الأعمال تحديداً، تمثل بحثاً تشكيلياً فراغياً خاصاً للنحات علوش، يتفرد بجملة من الخصائص، تلتقي مع تجربته النحتية ببعض القواسم المشتركة، وتختلف معها، بجملة من المقومات والملامح.

أعمال الجص

تتميز أعماله المنفذة من الجص والتي حوّل بعضها إلى الحجر والحجر الصناعي، ببنائية نحتيّة مستقرة، وتوازن مدروس، وحركة تتوزع واجهات العمل جميعها، وهي في العادة، تمثل أجساداً نسائية مختزلة ومحوّرة ومطعمة بالخيال الذي يقود النحات علوش أحياناً، إلى لا معقولية الاتجاه السوريالي، لكن دون التفريط بمقومات العمل النحتي النصبي المدروس من كافة الواجهات والزوايا، والناهض في الفراغ، بنوع من المعماريّة النحتية النصبية المعبرة والقوية الحضور. هذه الأعمال على وجه الخصوص، تختصر وتمثل تجربته الفنيّة خير تمثيل.

أعمال الحجر والحجر الصناعي

لا تختلف أعمال هذه الفئة عن سابقتها سوى بمادة التنفيذ، فالقيم النحتيّة في أعمال الفئتين واحدة، وكذلك المعالجة والموضوع، ولعل عمله المعنون بـ «امرأة بين الأرض والسماء» والذي نفذه من الحجر الوطني في الملتقى الدولي للنحت الذي شهدته مدينة الأسد الرياضيّة في مدينة اللاذقية صيف 1998 ضمن فعاليات مهرجان المحبة، خير مثال على أعمال الفئتين.

يتألف هذا العمل من تكوين أفقي لامرأة مستلقية، عالجها النحات علوش بصيغة بنائية مختزلة، مستقرة ومتحركة في آنٍ معاً، وهي مدروسة بإمعان ودقة من كافة وجوهها.

فبالإضافة إلى اختزال الكتلة الرئيسة للجسد الأنثوي وتحويرها لتقتصر على إشارات مكثفة للأرجل والأيدي التي أشار إليها النحات بأخاديد منتظمة توحي بالأصابع، قام أيضاً بتحطيم النسب التشريحيّة، والتصرف بها، لنجد أنفسنا أمام تشكيل فراغي يعيش حالة حميمية من الاحتضان والسكون المعبر، ومما زاد من رشاقة الكتلة، إضافة إلى الأخاديد التي توحي بأصابع القدمين والكفين، الفراغ المدروس في الوسط السفلي من الكتلة، والتجويف الحيوي فوق منطقة القدمين أو الرجلين، وقد جاءت كتلة الرأس البارزة لترد على هذه التجاويف، وتخلق مع الفراغ في الأسفل، حالة جميلة من الإيقاع الكتلوي والفراغي المتنوع والمنسجم تشكيلاً وتعبيراً.

أعمال النحت البارز

في هذه الأعمال نقف على معالجة واقعيّة أكاديمية في «الميداليات» التي تمثل وجوه عدد من أساتذة كلية الفنون الجميلة الراحلين، حيث حقق فيها النحات علوش الشبه المطلوب والتعبير المناسب. أما لوحات النحت النافر، فقد عالج فيها موضوعات مُتخيلة تستند على الأسطورة والواقع في آن معاً، من خلال حشد من الأجساد المحوّرة، والرموز والإشارات العديدة التي طالما ارتبطت بتجربته النحتية، فأصبحت تدل عليه دون غيره، وهو في هذه الأعمال، يلتقي مع أعماله الأخرى المجسمة.

فبنية الهيئة الإنسانية، وطريقة الاختزال والتحوير فيها وفي الأشكال الأخرى واحدة. ما يؤخذ على لوحات النحت النافر هذه، زحمة الأشكال والعناصر فيها وتكرارها.. وهذا الأمر قد يخدم المضمون، لكنه لا يأتي في صالح التشكيل النحتي، واللغة البصريّة دوماً.

وأخيراً

مما تقدم ننتهي إلى حقيقة أن ما أنجزه النحات العربي السوري الراحل نزار علوش، خلال حياته، يتسم بالوحدة والتنوع والجدة والإتقان ونزعة البحث التي رافقت تجربته خلال مراحلها المختلفة، مما يؤكد تفرد هذه التجربة وغناها وخصوصيتها واستمرارها في الاشتغال، على منهجيّة أسلوبيّة تربت عليها، وظلت ملازمة لها، لكنها الملازمة الحيويّة، المتجددة، المنفتحة على الكشف والإضافة الدائمين بدليل ما تمخض عن هذه التجربة، من أعمال نحتيّة متنوعة خامة ومادة وصياغة وموضوعاً، تشكل في مجملها، ملمحاً هاماً من ملامح حركة النحت السوري الحديث.

❖ ❖ ❖

الفنان السعودي طه الصبان..

المساحة
المكان
والوعي

زمان تشكيلي متحرك!!

عمران القيسي *

* ناقد عراقي مقيم في بيروت.

في مجرى الكتابات «البرقية» عن الفنان السعودي طه محمد الصبّان كتب الفنان السوداني «راشد دياب» قائلاً: «اللوحة عند الصبّان هي مفتاح لعتمة لا قرار لها، هي حلقة بين عالمه المشحون بهاجس الأشياء المعتادة وفكره المتسامي، لذا يصعب تقييم أعماله من الناحية النقدية مالم يفصح عن كل ما يعتمل في مخيلته المبدعة».

هذا الكلام.. أو هذه المطالعة المحيرة لفن طه الصبّان، مصدره ذلك التأويل الإنشائي لنتاجات أخطر وأهم جيل سعودي، وليس لطه الصبان وحده.

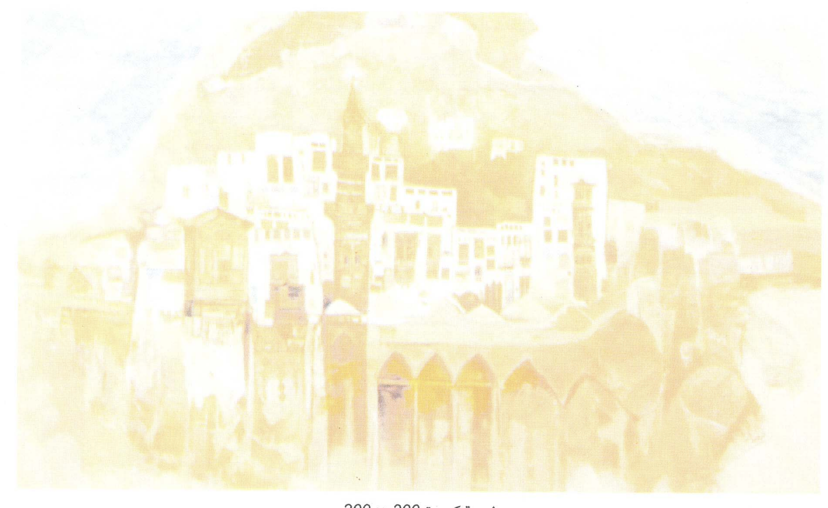
فالسؤال الخيمة يتسع لطه، كما يتسع لبكر شيخون وعبد الله حماس، وعبد الله الشيخ، ومجموعة من فناني الرعيل السعودي الثاني، الذي تعامل مع الموروث التعبيري بحذر بالغ، مفضلين الاختبارية الذاتية، في أقصى حدود تجريبيتها، على الرسوف والبقاء ضمن دائرة التصوير الشكلي المبسّط لموضوعات تتناول الموروث المكاني، والإكسسوار التراثي.

لكنّ طه الصبّان يمتاز بميزتين أساسيتين هما:

أولاً: العمل بجهد لابتكار السطح



المدينة 40 × 50



لوحة كبيرة 300 × 200

التصويري الجديد، الذي يساهم في إغناء المفردة، وتحويلها إلى قوة نفسية تتفاعل تلقائياً مع المتلقي.

ثانياً: تحويل الذاكرة المكانية إلى ذاكرة زمانية بامتياز. وهنا يكمن سر طه محمد الصبّان، وهي مسألة تحتاج إلى شرح معمّق.

لكي نعي وجودنا في المكان. لابد من معرفة أساسية بجوهر المسافة بيننا وبين ما يحيط بنا، لكي نستطيع أن نتعامل خارج إشكالية الاندماج والذوبان، أن نقرأ المكان قراءة تؤدي إلى كشف أكيد عن حقيقة الذات في حقيقة المكان، وبمعنى أدق، فإن أي مكان في الكون لا يكتسب حقيقته التفاعلية من دون الحقيقة الواعية التي تدركه وتحوله إلى قطب آخر من قطبي المعادلة القائمة بين الفعل وبين البنية لكي ينكشف القصد، وهو التجلي الأكثر وضوحاً في المعنى الحقيقي لفاعلية المكان.

ولكن هل المكان وفقاً لنتاج التفاعل الإنساني معه لا علاقة له بالمعنى الوجودي للزمان؟

وهل تأريخ المكان هو تأريخ الزمان بامتياز؟

ذات يوم قال «أبو علي الدقاق» وهو من متصوفي بغداد: «الوقت ما أنت فيه» والوقت مابين زمانين (الماضي والمستقبل).. وهذا يحيلنا إلى المابين أي الحاضر الذي هو زمكان بامتياز، أي زمان مكاني أو مكان زماني إذا كنا بصدد الكلام عن الذي يدرك بالبصر ككل، الذي يخص الثقافة البصرية المكانية.

هذا الوعي بالأهمية الزمانية للمكان، هو وعي غريزي عند طه الصبّان، المكي الأصل، الورع من الداخل والودود مظهرياً. فهو شخصية تنطوي على إيمان راسخ بالواحد والأزل الذي تسوده القدرة الربانيّة، وقد انعكس هذا السلوك حياتياً على الصبّان، سواء في معاملاته اليوميّة، أو على صعيد فنه.

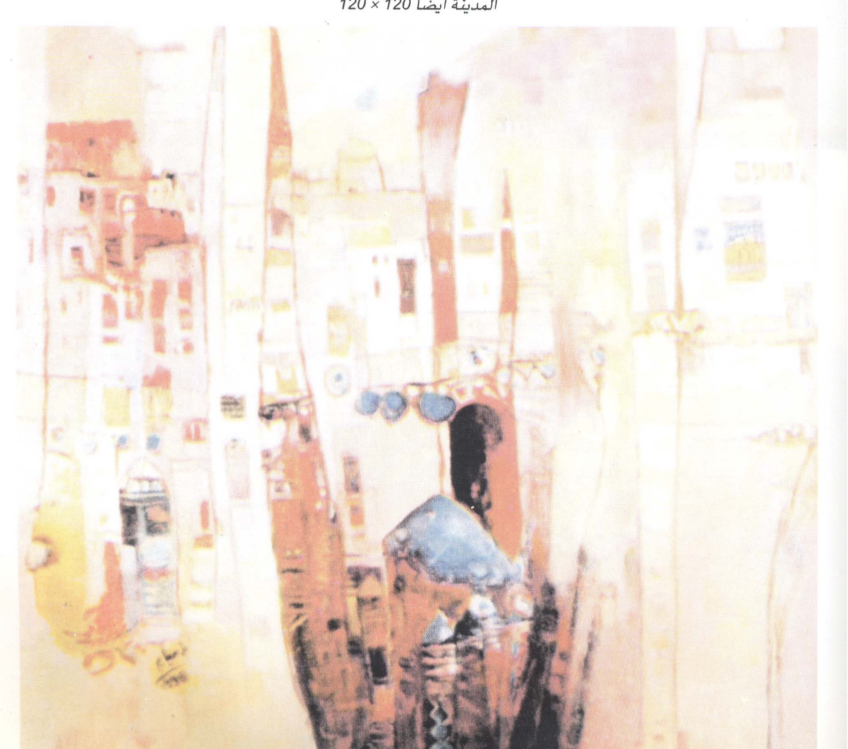
فهو لا يمارس الرسم كغواية أو كنزوة، بل كواجب من أولى أركانه الوعي بأهميته الإبداعية. ولهذا نرى الصبّان يعيش جواً نفسياً ينطوي على

انفعالات عميقة وصمت إزاء المحيط يصل إلى درجات الشعور بالتوحد، ثم يبدأ بالتأسيس المبدئي على المسطح التصويري، بمواد ذات ملمس انفعالي مرئي. بعد ذلك يرسم الحدود الوهمية لمكان هو جزء من فضاء يكاد لا يحتوي على أية حدود قسرية، لكنه عندما يبدأ بالتلوين للمساحات الأكبر سوف يدرك أنه سوف يطرز هذه المساحات (بموتيفات) أو بمفردات صغيرة تشكل جزءاً من ذاكرته المكانية، أو على الأقل من تلك الذاكرة التي يتمتع بها أغلب الفنانين السعوديين، والمحتوية على نقوش شعبية مصدرها ثراء المدن القديمة مثل مكة المكرمة، وجدّة وغيرها.

لكنّ ما اعتاد طه على صياغته هو منظور فضائي لمساحة أرضية. وهنا سنجد أن قوة التأليف التي تتجلى مابين الفراغ والكثافة على صعيد التوزيع العفوي للمفردات، يصيب العديد من قارئي لوحة الصبّان، بمرض السؤال الصعب، حول المعنى التفسيري للوحة. علماً أن طه بقدر ما هو مؤلف جيد وموزّع لوني يصل إلى المستويات الهارمونية الأرقى، إلا أنه مفسر سيء للوحته، فهو يقدم لك جزءاً من مكان متشظي، لكنه يذهب إلى الحد الأبعد في هذا التشظي بحيث نقف في أغلب الأعمال، أمام تجريد تعبيري، يقترب تارة من حالة »السيمي ابستراكت« أي التجريد الأنسي، وطوراً يجنح بكليته صوب التصويرية الواضحة للكائن الإنساني، الذي يحفل بملامح عامة، وبلا تفاصيل تشريحية.

إن احتفاليات المدن والعمارات والبشر والمساحات ضمن تقطيع تكعيبي عام، وفي إطار التعريف التعبيري الأشمل للمضامين، هي خط شخصي لطه الصبّان، عزّزه منذ أوائل التسعينيات، عندما كان هاجسه الوصول إلى جوهر العلاقة الحميمية

المدينة أيضاً 120 × 120



رجل وامرأة عام 1999



من مجموعة الشيخ عبد المقصود قوجة 180 × 180

بين المدينة القديمة وإنسانها الملتحم بها. ففي تلك المرحلة كانت المسكونة حافلة بالتفاصيل، وكان الإنسان قامة مندمجة بالطرقات الضيقة للمدينة، فيما كانت السماء امتداداً تأليفياً للنور الذي بدأ يسيطر على المساحات الأوسع.

لكن طه الذي اختصر في أواسط التسعينيات من الكثافة المعمارية، نراه بات أكثر تركيزاً على المساحة الكلية للأرض الساحلية المرتبطة بالبحر. وهنا سوف نجد بأن الصبّان مارس لعبة ذكية، حين حول الأرض التي لوَّنها باللون الترابي إلى شرخ في جدار زمني مستعيناً بالأثر النفسي والقيمة البصرية للأزرق البحري المتغير.

هل قاد ذلك طه الصبّان إلى التجريد. وإلى بناء اللوحة المعتمدة كلياً على مبدأ تصادم القوى اللونية؟

الغريب في أمر هذا الرسام السعودي، أنه وعلى الرغم من مقدرته الفذّة على صياغة المسطح التجريدي بألوان



متصادمة، ومنفعلة، إلا أنه فضّل ممارسة الوضوح المدغم للشكل، إذ بقيت اللوحة تشير بجغرافية مكانها الساحلي، وبقي الكائن كتلة لونية ذات قوة مميزة.

في لوحة تكعيبية تحتوي على حقول لونية للمادة الزيتية التي يشتغلها بشغف ونقاء على المسطح، وهي من نتاج عام 1998 وبحجم 70 × 100 سم ومن مجموعته الخاصة، سوف يعتقد المتلقي أن الصبّان خرج هنا كلياً من سطوة الشكل. وبدأت الحقول اللونية المجردة تسيطر على مساحته. لكن لو أعدنا النظر ثانيةً متجاوزين الزغل البصري الذي تخلفه لدينا الضربات اللونية، فإننا سوف نجد التكوينين الأنسي والمعماري حاضرين ضمن التأليف العام، وإن السرّ في التحريك الباطني للعمل هو هذا الذي شعرنا به وأثره للوهلة الأولى.

ولم أزل أرى في المجموعة التي اقتنتها مؤسسة المنصورية للثقافة والفنون. تحولاً منهجياً في لوحة الصبّان بحيث أن الفنان بات أكثر استعداداً لإدخال تلك المفاجآت التأليفية التي تعالج المستوى التجريدي في فضاءات المساحة، فيما المفردات الأنسية والرموز ستبقي العمل محافظاً على شخصيته (الصبّانية).

لكن ذلك لا ينفي مطلقاً أن فناناً اختبارياً مثل طه الصبّان لم يذهب بكليته صوب التجريد الغنائي في فترات مابين 1996 و 1997, فهو يدخل مثل هذا العتاد التأليفي ذاتياً من أجل أن يفرض على مساحات متوسطة 50 × 70 أو 55 × 71 سنتيمتراً في الغالب سطوته الإدائية.

ولكن هل ندرك بأن هذا الفنان هو واحد من القلائل الذين استطاعوا أن يروضوا المواد السيراميكية لإنشاء جدرانيات ذات مدلول متحرك في العديد من الأماكن الهامة في المجمعات المعمارية بمدينة جدّة؟

لقد فهم هذا الفنان، جدارية الموزاييك أو السيراميك. بشكل

زيت على قماش 50 × 70



احترافي مثير، إذ راعى المنظور الشامل للمساحة الكلية، وأدخل مفردات رقشية، تحيط بأشكال نباتية أو فلكية، خالية من المباشرة، أو التصويرية العفوية. وذلك عندما ألف منظوراً متحركاً يحيط بمنظر ثابت يتفاعل تلقائياً مع المساحة، ويمنح المكان برمته مواصفات تتعدى الجوانب الديكورية الباردة، لتدخل قدراً هائلاً من الانفعال والحرارة في العلاقة، التي تقوم بين أركان المثلث الذي قوامه، المكان والإنسان والرسمة.

وهو بذلك فتح باب المثابرة على مداها الأوسع عندما قرر مؤخراً المساهمة في تجميل بعض الساحات المميزة بمدينة جدّة، بعدد من الأعمال التصويرية ذات المواصفات الجدرانية والتي يمكن أن تقرأ من أكثر من وجهة.

إن طه الصبّان ليس مجرد فنان يرتبط برعيله بمعطى التجديد والبحث والاختبار، بل هو الأكثر مقدرة على إثراء اللوحة السعودية المعاصرة بكل الأفكار الجريئة، والمفاجآت المثيرة..

سيرة ذاتية:

- من مواليد مكة المكرمة سنة 1948.
- رئيس ومؤسس بيت الفنانين التشكيليين بجدّة.
- رئيس لجنة الفنون التشكيلية لجمعية الثقافة والفنون.
- المشرف العام على أتيليه جدّة للفنون.
- عضو في الجمعية المصرية للفنون.
- بدأت معارضه، الشخصية منذ العام 1975.

وقد عرض في العديد من المدن الأوروبية والعربية والسعودية.

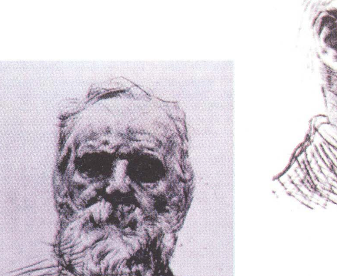
- شارك في عشرات المعارض الجماعية داخل وخارج المملكة السعودية.
- نال جوائز وأوسمة كثيرة، وقد كُرّم من قبل جهات رسمية وشعبية كثيرة أيضاً.
- اقتنيت أعماله في متاحف ومؤسسات وفي قصور الأمراء، كما علقت في المطارات أيضاً.

❖ ❖ ❖



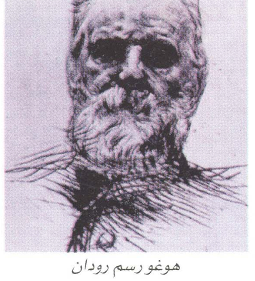
زيت على قماش من نتاج 2001

فيكتور هوغو .. رساما!..



هوغو رسم رودان

فائق دحدوح *



هوغو رسم رودان



هوغو ، زيولو

يحتل فيكتور هوغو مكانة استثنائية في تاريخ الآداب الفرنسية، فلقد تَسيَّد القرن التاسع عشر بحياته المديدة، وخصوبة عبقريته وتنوع إنتاجه: في الشعر الغنائي والهجائي والملحمي... وتطوَّرَ مع تطور عصره في الفن والأفكار، وفي المسرح الشعري والنثري والرواية، جاعلاً من نفسه، في أواخر حياته، المعبّر البليغ عن حركات الفكر إن لم يكن الموجّه لها. وانطلاقاً من قناعته بأن للشاعر رسالة يؤديها، شارك مشاركة فعالة في المداولات السياسية الكبرى، وصار في نهاية حياته شاعر الجمهورية الرسمي. إن قسماً كبيراً من إنتاجه كان شعبياً، لما تضمنه من أفكار أسهم في نشرها، ومن مشاعر إنسانية نبيلة وبسيطة تغنّى بها: الحب الأبوي والوطنية ومسرات العمل وعظمة المتواضعين. وبدا أن مجده، لفترة زمنية من القرن العشرين، قد أعيد طرحه على بساط البحث، فراح منتقدوه يبرزون عيوبه: فلسفة مبتسرة وشطط ومغالاة وتفاصح وغرور، دون أن يتنبهوا إلى أن هذه العيوب، كانت الوجه الآخر لقوة عبقريته الخارقة، إلا أن عبقرية هوغو اليوم، بعد العودة إلى المسار الصحيح، لم تعد مثار جدل، فلقد أبرز النقد تنوع مصادر إلهامه، من النزوة العابرة حتى الرؤى المبهمة، وحيا في هذا الساحر الرومانسي،

* فنان تشكيلي.

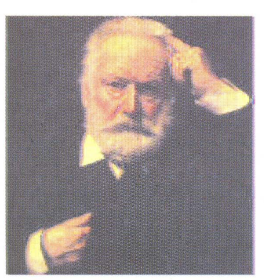
واحداً من رواد الشعر الحديث.

حياته

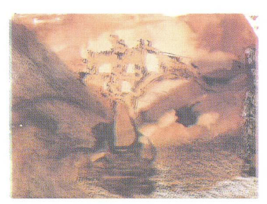
ولد فيكتور هوغو في بيزنسون في 1802 من أبوين جمعا الدم البريتاني واللوريني. وكان أبوه قائداً من قواد الإمبراطورية. وقد اصطحبه معه إلى إيطاليا وأسبانيا. فاحتفظ هوغو بذكريات مضطربة ومبهورة عن هذه الأقطار المشمسة. ولما بلغ العاشرة من عمره جيء به إلى باريس، ليسكن بشارع دي فيانتين في منزل هادئ على حافة حديقةٍ شاسعة. وبدأ يستعد، منذ عهد مبكر، لتحقيق أحلامه، ثم ما لبث أن اتجه قليلاً قليلاً إلى الرومانتيكية. وبعد أن صار زعيماً لها، امتد إنتاجه الخصب إلى جميع أنواع الأدب: ففي ستة عشر عاماً، أي من 1827 إلى 1843، نشر قصصاً أهمها نوتر دام دي باري (أحدب نوتردام) ومقالات، وكُتُبَ رحلات منها الرين، وخمسة دواوين من الشعر وهي: الشرقيات و أوراق الخريف و أغاني الأصيل، و الأصوات الداخلية و الأشعة والظلال، كما ألف ثماني قطع للمسرح منها هرناني و ري بلاس و أشراف الألمان. وكان فشل هذه المسرحية الأخيرة (1843)، نذيراً له أن عصر الرومانتيكية الجميل قد مضى زمنه. وفي ذلك الوقت نفسه فقد ابنته غريقة في أثناء رحلة زفافها، فتوقف عن الكتابة، ومن المؤكد أن إنتاجه حتى ذلك الحين كان كافياً في بناء مجد أديب غيره.

كان هوغو من أنصار لويس الثامن عشر بعد عودة الملكية، ثم أصبح من أنصار الملكية من فرع أورليان في عهد لويس فيليب، ثم صار ديمقراطياً من سنة 1848، وانتخب نائباً في الجمعية الدستورية. وكان هذا التبدل في الآراء السياسية غير مغرض من حيث المبدأ، وهو أمر مشروع. غير أنه يؤخذ على هوغو فقط أنه حاول إخفاء هذا التقلب، فاستخدم جميع أنواع التمويه والتحوير في كتاباته، لكي تبدو حياته ومعتقداته متسقة لا تفاوت فيها. هذا إلى أنه ظل منذ ذلك الحين متمسكاً بآرائه الجمهورية، فحارب بقوة، سياسة رئيس الجمهورية الأمير نابليون الثالث، ثم نفي بعد انقلاب الجمهورية إلى إمبراطورية، فأخذ يبحث عن ملجأ في بروكسل و جيرسي "Jersey"، ثم في غيرنيزي "Guernesey".

ولما ألهب سوط الحوادث ظهره بدا أن قوة إنتاجه زادت أضعافاً مضاعفة. فكتب الدواوين الثلاثة الكبيرة التي تُعد إنتاجَه الرئيس في الشعر وهي: العقاب 1853، والتأملات 1856، وأسطورة القرون 1859. وكتب مقالات وقصصاً منها البؤساء التي تقع في عشر مجلدات. ثم فُتحت له أبواب فرنسا بعد انقلاب شهر أيلول سنة 1870، فعاد إلى باريس، وقاسى حصارها وانتخب نائباً، واحتج على التنازل عن الألزاس واللورين، ونادى بالتصافي بعد ثورة باريس الدامية سنة 1871. وعاش بعد ذلك خمسة عشر سنة أخرى كتب فيها أشعاراً جديدة وقصصاً، وأحاطه الشعب بهالة من التقديس، وكان الناس يعجبون الإعجاب كله بهذا المبدع المبتكر، الذي لا يكل، ويرون فيه المكافح القديم من أجل الجمهورية.



صورة شخصية



قناة ماء



أطلال

واختتم هوغو حياته على غرار فولتير، إذ تربع على عرش المجد. ولما مات عرض جثمانه ليلة كاملة تحت قوس النصر، وفي الغد سارت باريس بأسرها

وراء نعشه حتى البانثيون 1885.

هوغو والحركة الرومانسية

غني عن البيان أن للرومانسية أصولاً أدبية وفنية واجتماعية، ولكن الذي يهمنا هنا أصولها الفنية:

كان ديدرو قد حطم الحاجز الذي يفصل بين الكتّاب ورجال الفن، فشعر كلا الفريقين أنهما من عالم واحد، وأنهما يستخدمان سبلاً مختلفة للوصول إلى غاية واحدة؛ وقد أفاد الكتّاب من صلتهم هذه برجال الفن؛ إذ وجدوا معنى الفن، أليس الكتّاب أيضاً ممن يخلقون الأشكال وينتجون الجمال؟ إن غرو Gros وجيريكو Gericault وديلاكروا Delacroix قد وجهوا بعزم، فن التصوير في سبل جديدة واضحة المعالم تماماً. فمن الملاحظ أن لوحة "رمث الميدوزا"

Le Radeau de la Meduse 1819، و "قارب دانتي"

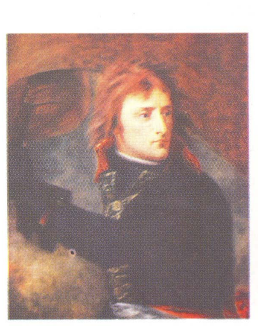
La Barque de Dante 1822، قد سبقتا مقدمة كرومويل والشرقيات لهوغو. وهكذا قدم المصورون نماذج للشعراء في الأدب الرومانسي التاريخي أو الذي يصف الطبيعة. ولذا علينا ألا نعجب إذا كانت مراسم المصورين هي التي أمدت هوغو بجماعة المصفقين لكل من مسرحية هنري الثالث و هرناني. في عام 1823 تقريباً تكونت المدرسة الرومانسية حول ش. نودييه، ولكن هوغو لم يعلن نفسه زعيماً للحركة إلا في وقت متأخر، أي في سنة 1827، فوضع لقصته الدرامية عن كرومويل مقدمة تعد بحق دستوراً للمدرسة الجديدة. وفيها يصرح هوغو أن الجنس البشري مر بثلاث حالات: الطفولة وعصر الشباب وعصر الكهولة،



رمث الميدوزا، جيريكو



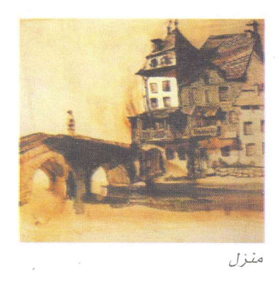
قارب دانتي، ديلاكروا



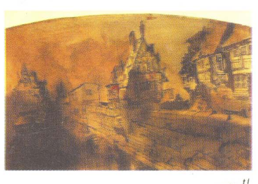
نابليون، غرو



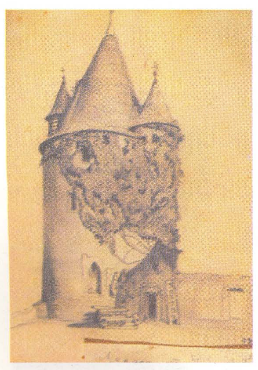
الشفق



منزل



الجسر



منزل

والعصر الأخير هذا هو مرحلة الدراما؛ فما الدراما؟ هي استغلال عنصر جديد أهمله الفن حتى الآن، وهو استخدام المبتذل إلى جانب الرائع. وهذا ما كشفت عنه المسيحية للرومانتيكيين، ذلك أنها أشارت إلى وجود غرائزنا الحيوانية دائماً إلى جانب عواطفنا السامية، فيجب أن تكون الدراما نسخة من الحقيقة الكاملة. فإن كل ما تحتوي عليه الطبيعة يوجد في الفن أيضاً. وإذن فليسقط تقسيم الأنواع الأدبية! ولتسقط قواعد الذوق الأدبي! ومع ذلك أدرك هوغو أن انهيار هذه التقاليد كلها يجب ألا يحول دون وجود التأويل الفني والاختيار والتركيز في مجمل الأمر. وهذه الأمور الثلاثة هي الوسائل التي يعتمد عليها الفن والتي لا يستطيع البقاء دونها، ذلك أن الفن لا يستطيع تصوير الحقيقة المطلقة أو **الشيء نفسه**، ويجب ألا يكون مجرد صورة أمينة قاتمة للأشياء؛ بل يجب أن يكون **مرآة تركيز تجعل الشعاع ضوءاً والضوء لهباً**. وفي سبيل أن يصل الشاعر والفنان إلى هذه الغاية فمن الواجب أن يختار السمة المميزة في الأشياء، بدلاً من السمة الجميلة، وأن يعنى باللون المحلي، وأن يُرجع كل شكل إلى أبرز سماته، وأقربها إلى الطابع الفردي، وأكثرها رهافة...

فيكتور هوغو رساماً

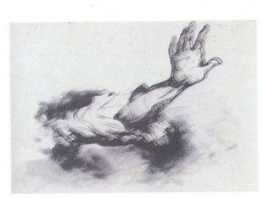
إن كثيراً من الغموض ومن سوء التفسير، يكتنف صورة هوغو الرسام الذي استخدم الحبر **لترسيخ صورة الأطلال وآثار الماضي**، وحالات **الرؤى والخيالات اللاشعورية**. إن نحو خمسين وثلاثمئة لوحة تبرز شهرته الأسطورية كفنان في متحف ساحة الفوج. إن ما يسترعي الانتباه في هذه الأعمال بصورة خاصة المهارة في تقانتها، وما بُذل من جهد في صناعتها، والنتاج العصامي الذي يرتجل مادته (رسوم مائية بضربات فرشاة مصنوعة من الورق، وأخلاط من السبيداج أو الفحم، أو ثفل البن، أو البن بالحليب أو الهباب). وكان هوغو يتلف أدواته من ريش معوج، وأعواد كبريت محروقة. وقد استمرت هذه الرسوم تقوم بدور الحاشية لنتاجه الأدبي حسب رأي مؤلفها: (**إن ذلك يسليني بين مقطع شعري وآخر** من رسالة إلى بودلير في



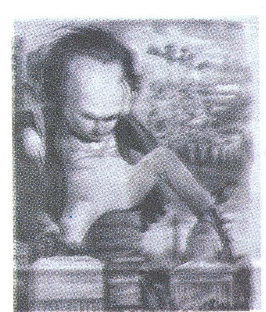
المشنوق



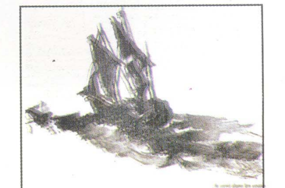
رصيف بحري



الضمير والشر



الشاعر



الزورق

19 نيسان 1860)، والتحفظ الذي أبداه نحوها، والذي دفع واحداً من أوائل المعجبين وهو تيوفيل غوتييه إلى القول **إن فيكتور هوغو لم يرم، من وراء هذه التمارين الماهرة، إلى أكثر من التسلية البسيطة لأنه كان مقتنعاً بأنه ليس الرجل الذي ينصرف بكليته إلى الفن.** وكان هوغو يرى نفسه أيضاً **دابة مشدودة بحبل الواجب** إلى رسالة سحرية يتضاءل الزمن أمامها (من رسالة إلى فيليب بورتي في 18 نيسان من عام 1864).

ومع ذلك فإن حالة فيكتور هوغو، الرسام - المصور، والنحات ونجار الآبنوس والحفار بماء الفضة أيضاً، ليست مماثلة لحالة أولئك الكتاب الموهوبين في ميدان الرسم مثل بودلير أو فاليري، ولكنهم كانوا يستطيعون أن يكتبوا حسب اعتراف غوته: **لقد قمت بأشياء كثيرة: لقد رسمت كثيراً، وحفرت بالخشب، ورسمت بالزيت، وجبلت بالطين أحياناً، لكنني غدوت في فن واحد شبه معلم: إنه فن الكتابة بالألمانية** (ملح شعرية لاذعة، البندقية). إن فن الرسم ليس ملحقاً بنتاج هوغو كاتباً، ولا فضولاً صرفاً اكتشفه وسيلة مختلفة عن فن الكتابة.

رسم هوغو نحو ثلاثة آلاف رسم من مختلف المقاسات والتقانات (بما فيها الرسوم المفقودة ولكنها معروفة من خلال المراجع وما نسخ عنها، إضافة إلى الرسوم الخاصة بدواوينه الشعرية ودفاتره وألبوماته الخ...)، ويعد هذا الرقم كبيراً بالنسبة إلى رجل جاء على لسانه ذات مرة: **ثمة أشياء أخرى عليّ القيام بها.** ويحتفظ بيته، ومدينة باريس، والمكتبة الوطنية التي أوصى لها **بكل ما يمكن أن يوجد مكتوباً أو مرسوماً من قبلي،** بثلثي هذه الرسوم التي تتوزع بين المناظر الطبيعية والمباني ومدونات السفر والرسوم السريعة Croquis ذات الطابع الهزلي

والمضحك (ليست كلها رسوماً كاريكاتورية)، وتلك الأعمال الدقيقة الرهيفة التي تحتل مكانها بين الأصناف الفنية السائدة في عصره، والقائمة على التجريب التقاني من دون أن تكون فارغة من المعنى: بقع من الحبر مع قليل أو كثير من التعديل والتهذيب، وتقطيعات Decoupages كان يستخدمها، في أغلب الأحيان، لمزج الألوان، وطبقات من القماش أو من عناصر طبيعية، وكل أشكال النزوات الغرافيَّة Graphique الأخرى. وقد استخدم هوغو كل هذه الوسائل والتطبيقات. وإن لم تلق إجماعاً ولاسيما من المصورين المحترفين. في الرسوم ذات الطابع التقليدي المرسومة بالحبر الصيني والفحم أحياناً، أو بالألوان الترابية والألوان المائية، وقد اقتصر في الكثير من الرسوم الأخرى على استخدام الريشة أو قلم الرصاص.

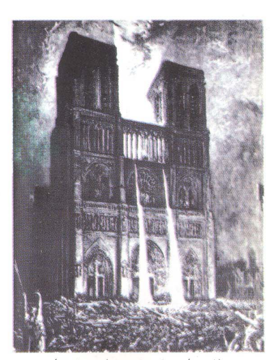
تشكل كل هذه الرسوم (باستثناء رسوم الطفولة) أثراً متجانساً، بدأه منذ عام 1825 بالرسم على صفحات مخططة، أو تعبير فني يشوبه شيء من الركاكة. ولقد صرف نحو عشرين عاماً ليعثر على ذخيرته وأسلوبه. وكانت أعماله قريبة من أعمال الرومانسيين، فهو يميل كما يميلون إلى كل غريب، ويسعى سعيهم وراء التأثيرات المأسوية، ولكنه ما لبث أن تجاوز ذلك بديناميكيته وحرية وسائله وإحساسه بالغامض وأغواره الاستثنائية السحيقة. واستمرت هذه الخطوط المهيمنة، منذ عام 1845 تقريباً، ولمدة ثلاثين عاماً، دون أن يطرأ عليها أي تغيير جذري، في حين استمر إنتاجه على إيقاع متقطع، ليكون هذا الإنتاج، في فترات استراحته وتوقفه عن الكتابة، أكثر توتراً (1850)، لسلاسة الأسلوب التي اكتسبها في كل من جيرسي Gersey وغيرنيزي Guernesey أمام مشهد السماء والمحيط، ولتجديد اتصاله ببداياته وما كانت تحمله هذه البدايات



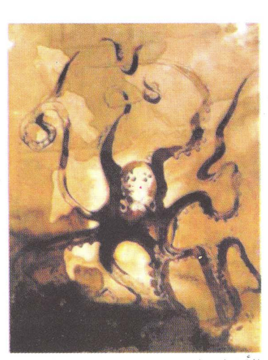
هوغو: رسم دومييه

من طرافة وقريحة شعرية وقدح لاذع، إلى أن نضب معينه الفني كما نضب نتاجه الأدبي بعد عامي 1875 ـ 1877.

سرعان ما أثارت رسوم الكاتب



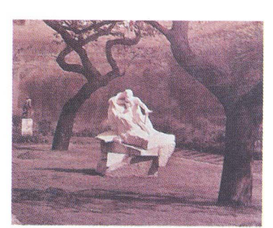
هجوم الرعاع على نوتردام، شيفار



الأخطبوط



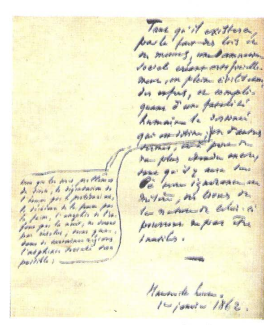
أسطورة القرون



تمثال هوغو



Gavdreaming



Tant qu'il existera, par le fait des lois et des moeurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.

tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible;

Hauteville house, 1er janvier 1862.

من مخطوطاته

الكبير الفضول، وهاهو تيوفيل غوتييه يعلن: "لو لم يكن فيكتور هوغو شاعراً، لكان مصوراً من الطراز الأول"، وتحدث أيضاً عن "الكابوس" وهو رسم كبير لهوغو يعود إلى عام 1850، في حين أن بودلير قال في معرض تصدّيه لركاكة تصوير المناظر الطبيعية في زمنه: "... وتلك المخيلة الرائعة التي تسري في رسوم فيكتور هوغو كما اللغز في السماء".

فمن هويسمان إلى كلوديل وبروتون، ومن فان غوخ إلى أندريه ماسون، ومن غوستاف جفروا إلى هنري فوسيون وغايتان بيكون... غالباً ما نوه الكتاب والمصورون، المشهود لهم بالقوة، بتسّيد الخيالي الجامح، وبالاضطراب الذي يشيعه هذا الخيالي في المُشاهِد، في حين أن الآخرين من المحافظين قد أخضعوا رسوم فيكتورهوغو إلى معايير أكاديمية، سواء لينعوا، في هذه الرسوم، طابعها الذي جاء تلقائياً ومن عفو الخاطر، أو لافتقارها إلى المهارة التقانية ("لابد من أيام طوال وعمل دؤوب وتأمل عميق، لتحويل رسم بالحبر، قد يكون مستوحى، إلى لوحة جديرة بهذا الاسم"، هذا ما لاحظه أندريه لوت في مقالته عن المنظر الطبيعي)، أو لأن هؤلاء المحافظين كانوا حريصين على "تشجيع صانعها والنهوض به إلى مستوى فنان أصيل". لم يكن كل ذلك إلا لتوحيد إبداعات هوغو المضللة إلى حد ما. وقد تجلت وجهة النظر هذه في اختيار النماذج المعدة للنسخ والطباعة، وفي استبعاد أكثر الرسوم تشويشاً عند البحث الحثيث عن علاقات التزويق التي تلائم ما بين النصوص والرسوم.

"رسومي وحشية إلى حد ما"

وهوغو الذي كان يطلع أصدقاءه المقربين على رسومه ويقدمها لهم عربون محبة، أو يؤطرها ويعلقها على جدران بيته، قد عبر مراراً وتكراراً عن استخفافه بآراء الآخرين زاعماً بأنه "**جد سعيد وفخور**" بكلمات بودلير وتملقه بخصوص رسومه التي أهداها، في آخر المطاف، للمكتبة الوطنية، ولكنه كان يحرص كل الحرص على حماية نفسه من اقتحام أو غزو مملكة الفنانين "**الحقيقيين**"، ويقاوم قدر استطاعته المعجبين المتطفلين الذين يذهب بهم مكرهم حد الادعاء أنهم يؤثِرون نتاجَ ريشته على نتاج قلمه. وهكذا كان هوغو يدرك مراميهم ويحترز من عمليات التضليل الرامية إلى النيل من نتاجه الأدبي. ومع ذلك كان على يقين بأن ثمة خصوصية تميز رسومه، على الرغم من الصيغ الطليقة والمواربة التي كان يستخدمها للإشارة إليها: "شكلٌ من أشكال التجارب في الرسم"، و"هذه الأشياء التي يصرّون على تسميتها رسومي"، و"هذه الخطوط العادية التافهة، ألقيت بها على الورقة، هكذا بعفوية خرقاء"، و"خربشاتي"، و"رسومي الرديئة"، و"هذا اللاشيء". إن هذه الصيغ وغيرها تعكس بوضوح تردده وحيرته أمام إنتاج لا يمكن لمفردات زمانه المتداولة ومفاهيمه الراسخة أن تأخذه بالحسبان إلا بصعوبة بالغة، ولكن هوغو سعى إلى ذلك عندما كتب إلى فيليب بورتي: "رسومي... وحشية إلى حد ما"، أو عندما كان يتحدث عن "ساعات حلم اليقظة والتخيل القريب من اللاوعي" حيث يستسلم للرسم: "لحظات من الاستسلام". وغوتييه بدوره كان يتحدث عن اللهو. "حيث اليد، وقد تحررت من

أطر الفكر الضيقة ومن معاييره وإكراهاته التي هي من نصيب المصورين العاديين، تلعب عند هوغو بالمواد كيفما شاءت، وتطلق العنان لما لا يمكن التعبير عنه. إن لفي هذا التظاهر بالتواضع لدلالات قاطعة على ما في رسوم هوغو من جرأة، وعلى أن هوغو كان يتجنب حذراً الاصطدام مع امتثالية Conformisme عصره، كما وتدل على ما تحمله تلك الرسوم من انفعال ومن قدرة كاشفة، قدرة **الكتابة الآلية التلقائية** حيث تكون الرغبات وضعف الكائن الإنساني في منجى من الرقابة. والحقيقة أنه إذا كان الكثير من تلك الرسوم يندمج في فن زمانه، فإن كثيراً غيرها يبقى عصياً ومواربا، ولن يصير قابلاً للقراءة إلا في زمن ثورات القرن العشرين الفنية والأدبية، ولاسيما في زمن السريالية والفن اللاشكلي.

رسوم **وحشية** على الطريقة التي سيكون عليها نتاج بيكاسو بعد نصف قرن (مع اعتبار الفارق بينهما)، ولا يعود ذلك إلى طبيعتهما، وإنما إلى انفصام الاثنين عن القواعد أو الشفرة «Code» الجمالية المسيطرة. تعلّم هوغو الرسم إبان دراساته الثانوية، وتدرب على النقل عن المجموعات الشعرية النموذجية بوجه خاص، كما كان على دراية في مادتي الهندسة والبصريات، إذ تدل بعض الصور الشخصية النادرة، وبعضُ التكوينات المرتكزة على تأثيرات المنظور الخادع، ومجموعةُ رسوم السفر، على أنه كان قادراً على الرسم بصورة دقيقة وصحيحة، ومنه ندرك أنه قد استغنى عامداً عن معرفته المدرسية في سبيل تقانات تجريبية واحتمالية، حيث تتحرر المخيلة من تعليمات المهنة ومن الرويّة والتنميق، واختصاراً من كل أشكال البراعة المهنية. أما بالنسبة إلى ثقافته الفنية التي عززتها صداقاته لمصورين مثل لوي بولانجيه Boulanger وسلستان نانتوي Nanteuil، فقد استطاعت أن تترك آثارها في رسومه، ولكن بعض الأعمال الهامشية التي كان يشعر تجاهها بتوافق وتآلف حميمين ولاسيما أعمال الحفر لكل من رمبرانت وبيرانيز وغويا، وخصوصاً ميرون، فقد أثرت فيه عميقاً. كما عرف، إضافة إلى ذلك، أشكالَ التعبير التي كانت تعد حينذاك أعمالاً صغرى لا قيمة لها، مثل رسوم غرانفيل Grandville، حتى أنها كانت مجهولة أو منبوذة كرسوم الأطفال في ذلك الزمان، والتي لا تعدو مجرد خربشات لا معنى لها، فأفاد منها ومن بعض تجارب الهواة، ولاسيما من التقطيعات وبقع الحبر. إن في ذلك شيئاً من جيشان الاكتشافات الساذجة Naif والمحرِّضة والبعيدة عن التكلف، تلك الأعمال التي كانت بالنسبة إليه حاسمة ومهمة، في حين بدت للآخرين عادية وغير مؤثرة، على الرغم من مزاحمتها لفن المعلمين، بما في ذلك فن كبار المصورين الرومانسيين، الذين ترعرعوا على الكلاسيكية والقواعد التقليدية.

التحول والتلاعب بالمعنى

من الملائم إذاً أن نعد نتاج هوغو الغرافي Graphique، في تجلياته الأصيلة، نتاجاً أملاه اللعبُ والحَيَدان، حيدانٌ عن أشكال الفن الرئيسة الكبرى وعن مبادئ هذا الفن وتقاليده؛ ولعِبُ الجسدِ والمخيلة ببُنى الشكل ومعناه، حيث يشكل اللامعقول والحركة الميدانَ الأثير بامتياز، فصار الكل في خضم هذا الميدان امتداداً وتحولاً وديناميةً لأشكالٍ تروغ عن الإنجاز، وينمُّ سرَحانُ المعنى وجريانُه عن امتدادٍ متواصلٍ للوعي والكون المشغولين في عالم غير محدود. فمن خلال هذا المعنى الشامل والجامع، وفيما وراء علاقات الرسم التزييني ـ تلك العلاقات المعقولة غالباً والعصية على الدوام تقريباً ـ تتفق مساعي هوغو الرسام مع مساعيه كاتباً.

أمام هذه الظاهرة من الانتشار والتفاعل المعممين تفقد التمييزات المسلَّم بها عادة كثيراً من وجاهتها، فالواقع والخيالي، وتصورات الرصد والابتكار المتطابقة، لم تعد متنافية، حتى في الصفحات المعروف عنها أنها منقولة عن الطبيعة، وفيها تبدو الموضوعية مضمونة اعتماداً على معلومات محدِّدة للزمان والمكان. ولا شك في أن أكثر الأمثلة تعبيراً ودلالة على ذلك هو المنظر المشهور لنهر الرين المؤرخ زمنياً والمحدد مكانياً bre 1840/7/27، **برج الفئران**، وقد عرفنا ذلك من وثيقة شاءت الأقدار الكشف عنها بعد سبع سنوات. وثمة بالمقابل منظر لمدينة من القرون

الوسطى عُدَّت على الدوام من نسجِ خيالٍ خالص، مع أنها تحمل معلومة بقيت مخفية تحت الإطار لفترة زمنية طويلة وهي: 'كولونيل 27 آب 1865، الساعة السابعة مساء.' ونحن لا نعرف ما إذا كان هوغو قد رسم المشهد كما هو في اليوم والساعة المشار إليهما، ولكننا على يقين أن الشيء المرئي الملموس والواقعي موجود أصلاً.

وتتوزع رسوم المناظر الأخرى والموتيفات (Motifs . عناصر أو مواضيع) المعمارية، المتخيلة أو المنقولة عن الطبيعة، بين هذه الحالات المحدَّدة طبقاً لدرجة أمانتها للواقع، ومصطلح 'ذكرى' الذي كان هوغو يلصقه أحياناً مع الرسم. ولكن ذلك لا يشكل دليلاً مؤكداً لتحديد هوية الأصول التي أُخذت عنها الرسوم. وعليه فإن موضوعاً واحداً مستوحى من كنيسةٍ باتت أطلالا . من الممكن التعرف على هذه الكنيسة في صورة ضوئية لجزيرة Jersey . يكرره هوغو (الموضوع الواحد) ليظهر تباعاً في أربعة رسوم مع معلومات تعود إلى أماكن مختلفة كلياً: فثمة رسم سريع بقلم الرصاص (غير منشور) يبدو ظاهرياً أنه منقول عن موتيف وعليه تذييل '5/و 1/4 . 3 bre7 . **إرميتاج**'، ورسمان '**خياليان**' بالحبر يحمل كلاهما تاريخاً واحداً، مع أن أحدهما رُسِم في عام 1855 والثاني رُسم في وقت لاحق على الأرجح، أما الرسم الثالث والأخير فإنه لا يحمل تاريخاً ولا يحدد مكاناً، ولكننا نقرأ على الإطار التسجيل الآتي: 'ذكرى سويسرا؛ فيدت دي غيوم تل بالقرب من ألتورف' (موقع شاهده هوغو نحو عام 1839)، وعليه يكون هوغو قد جمع في علامة (Signe) واحدة ذكريات سويسرا وجيرسي المتمايزة كلياً، على الرغم من وجود الأصل الذي يمكن التحقق من هويته بوضوح. كما كان رسم 'الإرميتاج' (تل مشرف على نهر الرون)، إضافة إلى ذلك، هدفاً للقص أو الاقتطاع (وحتى لاقتطاعين ليس بينهما اختلاف يذكر إلا بالمقاس)، كان هوغو قد استخدمه قالباً أو مرساماً (المرسام: صفيحة من ورق مقوى تمرر عليها الفرشاة أو الريشة لرسم الصور وتلوينها)، فأحدث من هذا النوع من القوالب لعبة مركبة غنية بتنوعاتها وترابطاتها. وقد أتاحت له هذه الطريقة التي اعتمدها في رسومه منذ عام 1850، التنبؤ بسيرورة كل أشكال الانطباعات والأفكار والذكريات والتخيلات (على اعتبار أن هذه العبارات ذات الأصل العقلاني لا تفي بالغرض)، وذلك لأنها لاشعورية في جزء منها، وهي تفوتنا في أغلب الأحيان.

إذا ما نحينا جانباً الأعمال المنقولة عن الطبيعة وتلك التي رسمها بعد حين من مشاهدته لأصولها، وهي جميعاً تُحدد المكانَ المرسوم بوضوح ما خلا حالات نادرة، نجد أن المعلومات التي زودنا بها هوغو حول دلالات رسومه ومعانيها، ولاسيما تلك التي جاءت على شكل عنوان أو تعليق، تنحو بنا منحى غامضاً بما فيه الكفاية، ولكنها قليلة العدد، ولا تشكل عائقاً يحول دون إجراء مقارنات واضحة بين الرسوم والنصوص التي ساعدتنا على تثبيت ما تحمله من معان، وإن مخطوطة **عمال البحر** (رواية) لهي من أكثر الأمثلة دلالة وغزارة (1865 . 1866)، حيث ضمّنها ما لا يقل عن ثلاثين رسماً (أُنجز قسم منها فقط للرواية حصراً). وعندما وضع هوغو كل رسم بالقرب من أحد مقاطع النص أو فقراته، أدى ذلك إلى الإيحاء بتفسير محتمل ولكنه بقي في كثير من الحالات ملتبساً، وعندما وضع الرسم مقابل مشهد محدَّد، تحرَّرَ الرسم، في أغلب الأحيان، من نير السرد، فشعَّ في كل اتجاه.

إن هذا الانسياب المتواصل من الجزء إلى الكل، وهذه الحركة نحو محو الحدود وزعزعة تماسك الأشكال، يؤثر في آن واحد معاً في العلاقة **نص/ صورة**، وفي تقانة الرسوم ذاتها. وإن كل الوسائل والحيل التي دبرها هوغو للخلاص من التشبيه العقلاني، المحدَّد والمركَّب، قد وضعها هنا موضع التنفيذ دفعة واحدة: التظليل بالريشة، ونثارات الحبر كانت تشوش حدود الأشكال فالأجساد تطفو والسطوح تتموج والنظر من عل يسحق المنظور، ويلغي العمق وتراتبية الموضوع التقليدية. ففي كل مكان نجد بقعة الحبر وتدفقه، فلا حدود تحده، وليس هناك أعلى وأسفل، إنه مبدأ الحيز المبهم المتقلب، والنموذج الذي تغشاه العتمة والمحيط، والصخور، والغيوم، وأطلال

المدن العتيقة، ومواربات الأخطبوط وزوغانه...إن مخطوطة عمال البحر مثال على كمال فن هوغو الرسام، ففيه تسري مختلف ضروب اللعب بالأشكال، التي لا تنفصل عن ضروب اللعب بالمعنى، لتشارك في البحث عن الكل، حلم هوغو ومبتغاه. هذا المطمح الذي صاغ النثر الفلسفي نظريته في عصر فيكتور هوغو.

أشكال منفتحة أمام تأثيرات الصدفة وإسقاطات حلم اليقظة، وبقع من الحبر مشغول عليها ثانية، تعادلها في النسق الخطي ارتجالات خيالية احتشد معظمها في مفكرات عامي 1856 ـ 1857. أشباح مستثنة بصورة متعمدة، أكملت بإضافة بعض التفاصيل المعقولة والمفهومة. أما المجموعة الكبرى من رسوم الكاريكاتير فإنها لا تتصل بالواقع إلا قليلاً، لأنها لا تخص أشخاصاً معينين إلا نادراً، ولكن من الواضح أن الطرافة ومتعة الابتكار تتقدمان غالباً على الرغبة في الهجاء الذي لا يتدخل إلا بعد فوات الأوان، وعلى شكل تعليق مصحوب بخليط محرّر جمعَ حدة الهجاء وحميا القريحة، ولسوف تكون الحماقة والسلطة بكل أشكالهما هما الضحية وهما اللتان ستدفعان الثمن، وعليه فإن المعنى يأتي لاحقاً، المعنى الواضح والصريح على أقل تقدير، لأن الالتقاء المغامر لحركة الخط والمادة المستخدمة (في رسوم الكاريكاتير)، والذي يبدو أن هوغو قد مهد له، لم يكن مجّانياً كما يخيل إلينا.

الرسوم الرديئة هذه للخُلّص من الأصدقاء الحميمين والنابهين

وهكذا يكون هوغو قد حدّد الفسحة الحميمة التي يزاول فيها نشاطه رساماً، بعيداً عن الجمهور، وعن حلقات المحترفين المهنيين (أصحاب الكار): حقلُ أبحاث، أو بدقة أكثر، الحقل المحرّض على الكشف، وفيه سعى هوغو الفنان إلى الانصراف عن نظام موضوعه المهيمن وعن معاييره، فانطلقت من عقالها، جراء ذلك، الكثيرُ من الأسرار والكثير من الذكريات، وكمٌّ هائل من المواضيع الخيالية، واضحةً حيناً وغامضةً حيناً آخر، تتقدم وتتوارى بعيداً عن متناول التعليق. إنه **لكلامٌ مستترٌ**، عبارة صدرت عن آن أوبرفيلد إذ قالت: يتراءى لي وكأن الكلام الذي ينقله لا يستطيع الإفصاح عن نفسه تحت الضغط والإكراه، إلا على شكل نُبذٍ ومقتطفات. وأن



القصر

يُسمَعُ صوتَ الأعماق كان حقاً أحدَ البواعث الرئيسة لهذا الإبداع الغرافي الوافر، كما أن سعيه الدائم إلى وضع نتاجه في الظل، لَيدلُّ بوضوح على أن وظيفة هذه الرسوم لم تكن بخافية عليه.

قصر من الضوء في الظل

كتب المصور أندره ماسون موضحاً: يعترف السرياليون صواباً أن فيكتور هوغو واحد من رواد السريالية، فالكتابة والرسم الآليين، بالنسبة للسرياليين، هما المفتاح الذي يسمح لهم بالانفتاح على العالم اللامرئي، ويتيح للتيارات السرية اجتياح الفكر.

وضع الفنان هذا القصر المرسوم بخطوط عمودية في مركز تكوين موروب، بحيث نرى في الجهة اليمنى مثلثاً مضيئاً يوازن ظلاً مدبباً يتقدم في الجهة اليسرى. ومع أن القصر مهدَّد وتهيمن عليه غيوم كثيفة، فإنه ينعكس في ماء راكد حتى ولو كانت أعماقه مثيرة للقلق.

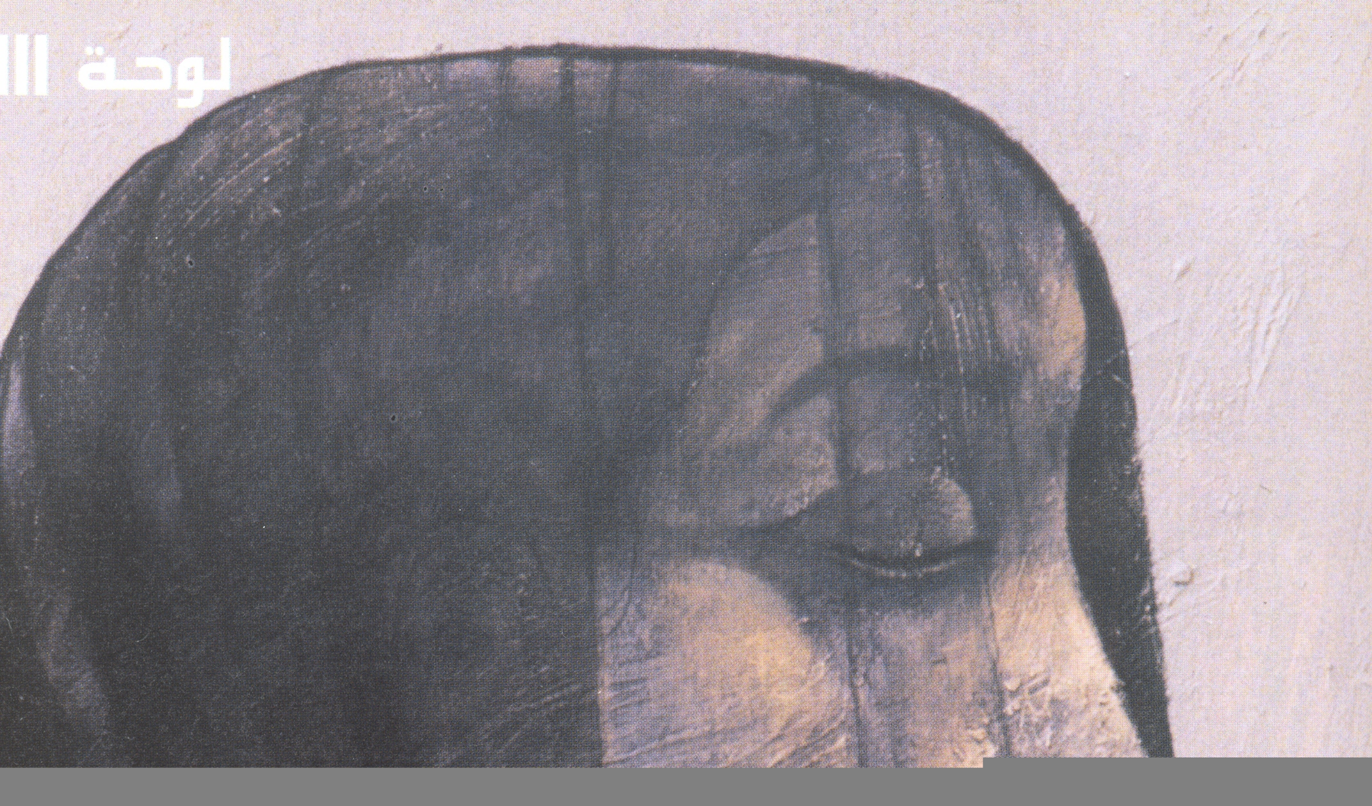
تُرى هذه القصور التي تتراءى لنا على ضفاف السين، هل هي مأوى للصقور وملاذ لعصابة من البارونات المرعبين الذين جاء هوغو على ذكرهم في أسطورة العصور؟ قد يكون هذا التفسير فاتحة لتفسير آخر. كان هوغو قد دون على الورقة: غيرنيزي 1857" إنه زمن منفاه ومكانه بسبب مناهضته لنظام الحكم في عهد نابليون الثالث، فمن الممكن إذاً قراءة هذا الرسم بوصفه صورة رمزية: القلعة المتوحدة تصميمُ المنفي وعزيمته، وهذا اللألاء المسلط عليه ما هو إلا تطلع العالَم إليه والآمال المعقودة عليه، أما الضوء المنبعث من القصر فإنه دليل على عدالة قضيته، وإن كان للغيوم طعم مرارة عيشِ منفيٍ حُكم عليه بالنفي من دون محاكمة. ومع كل هذا فإن الظل يهدد أعداءه أيضاً. إن هذا القصر، مركز العالم، نراه عن بعد، فثمة مسافة بيننا وبينه علينا اجتيازها، والقصر منيع حصين حتى أنه يفرض على البحر السكون. والكلمات: ظل وضوء هما الكلمتان اللتان تترددان كثيراً في قصائد هوغو، أما هنا، وبمعزل عن الكلمات، فإن الظل والنور يتقدمان نحونا ويصدمان عيوننا. إنها قصيدة مرسومة.

❖ ❖ ❖

المراجع:

- فيكتور هيغو، فريد جحا، الطبعة الأولى، آذار 1984, دار طلاس.
- غوستاف لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، ترجمة: د. محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، 1962.

-Encyclopedie Universalis,2003
-Histoire de la Litterature Francaise, Tome 2, XIX et XX Siecle, p. Brunel
-Le Livre D'Art, Grolier 5 Lagard et Michard, XIX Siecle, Editions Bordas
-A la Decouverte de L'ART^ .Hachette, Hubert Comte


لوحة

خصائص الشخصية اليابانية

في الإعلان الياباني المعاصر

د. عبد الكريم فرج *

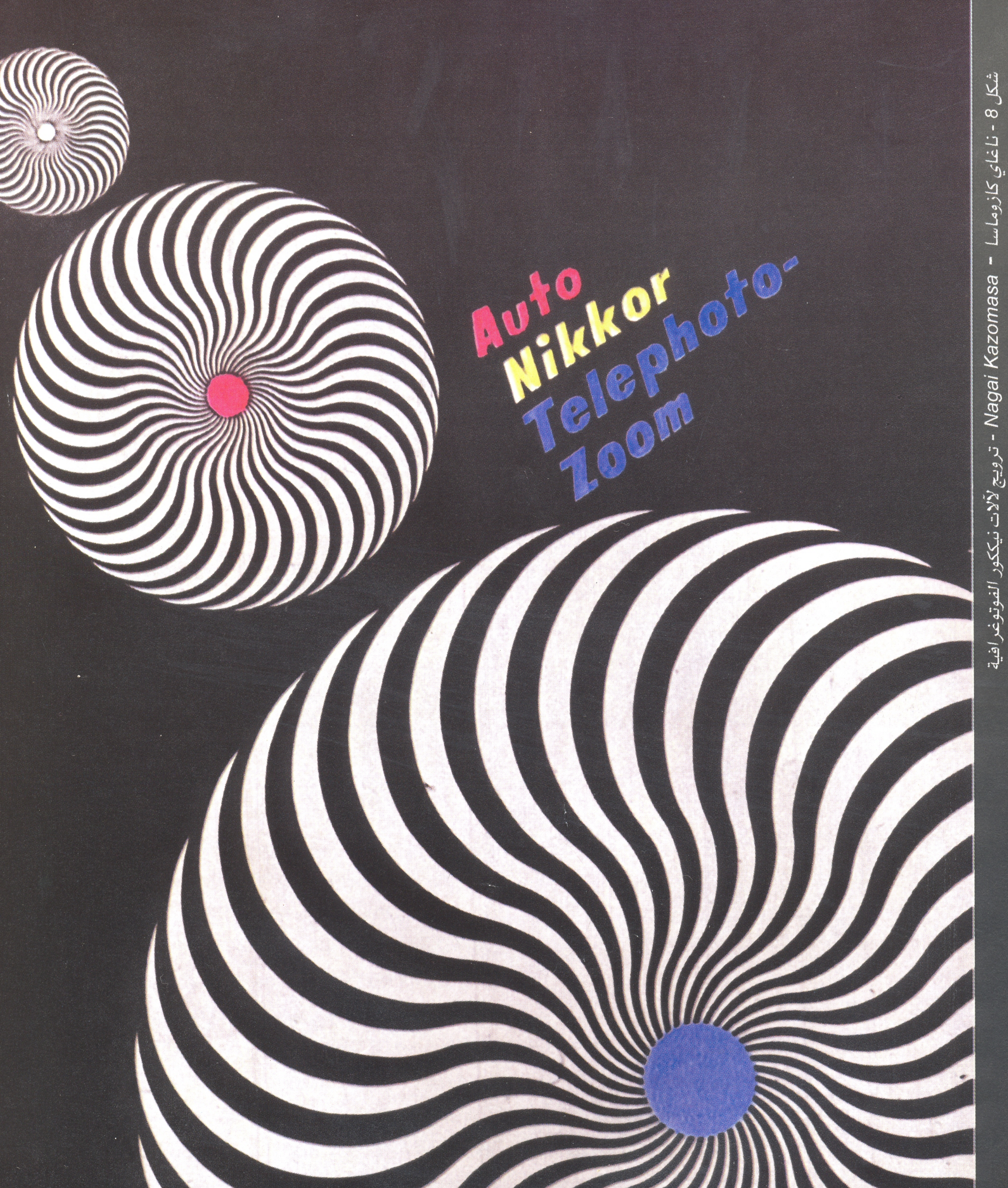
مرّ الفن الياباني بمراحل تطور متعددة متأثراً بالأنماط الفكرية والمراحل الزمنية التي عاشها. فقد تأثر بالنظريات التي تتعلق بالآلهة والسحر في مرحلته البدائية، وعند دخول المعتقدات الدينة البوذية من الصين وكوريا عام 552 م انطبع الفن الياباني بتأثيرها، وأخذت الرسوم الطابع المعبر، عن هذه الديانات، وبذلك تكونت في جوهر الفن الياباني المفاهيم الروحية والأعتقادية.

أما عند حكم البلاط الملكي والطبقات الأرستقراطية فقد أخذ الفن طريقة للتعبير عن أفكار الحكام وأغراضهم، بما في ذلك أشكال الصراع في المجتمع الأرستقراطي وطبقاته المتعددة. ثم تتالت مراحل التطور في الفن الياباني، حتى وصل إلى المرحلة الحديثة المتأثرة بالفن الشعبي الياباني، الذي تمثل بتأثيرات فنون الحفر على الخشب اليابانية بأشكاله المتعددة.

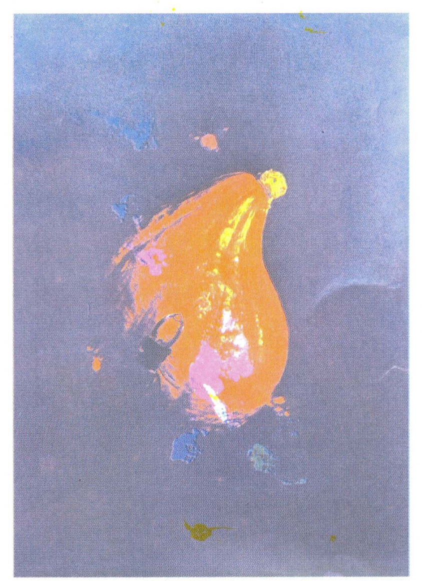
أهم مراحل التطور والتي تركت آثارها فيه كانت في زمن (EDO) والتي امتدت من 1603 حتى 1868 م حيث انتشرت ممارسة الفن بين عموم أبناء الشعب، وابتعدت عن التأثيرات الدينية، واتجه نحو الفنون

* حفار، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

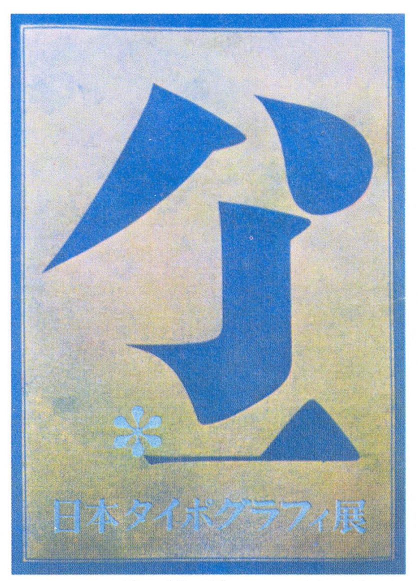
شكل 7 - ناغاي كازوماسا Nagai Kazomasa
العيد السنوي لبنك سوروغا



شكل 8 - ناغاي كازوماسا - Nagai Kazomasa - ترويج لآلات نيككور الفوتوغرافية



شكل 9- هاراهيرومو – *Hara Hiro Mu*
معرض للحروف الطباعية اليابانية



شكل 10 - هاراهيرومو – *Hara Hiro Mu*
معرض للحروف الطباعية اليابانية

التقليدية بتقنيات الحفر على الخشب، وعرف هذا الفن باسم (أوكيو Ukiye-e) والتي تعني (العالم الزائل) أي العالم المحكوم بالموت في النهاية، مما دعا الفنانون إلى الاتجاه نحو الاستحواذ على السعادة القصوى، والتي وجدوا إمكانية التعبير عنها بالرسوم المفرحة لأشكال الطيور والأزهار والإنسان والحيوان، واتجه الفن لرسم الصور الجميلة للنساء إضافة إلى أشكال الطبيعة المبهجة والفتانة.

اتصلت هذه المرحلة بفن الحداثة حيث بدأ اليابانيون الاتصال مع الثقافة الأوروبية التي تركت بدورها آثارها المميزة على الفن الياباني المعاصر، على حساب الإرث التقليدي للفن الياباني. والشيء الذي يجب الإشارة إليه إن فن الـ (أوكيوا) تمثل بشكل أساسي في فن الحفر على الخشب، الذي وصل قمة ازدهاره على يد الفنان (هارونوبو 1553-1650 Harunobu) ومن بعده الفنان. (هوكوزاي 1849-1760 Hokusaj) والفنان (هيروشيج Hiroshige الذي عاش بعد (هوكوزاي).

والسؤال الهام الآن بعد هذه المقدمة:

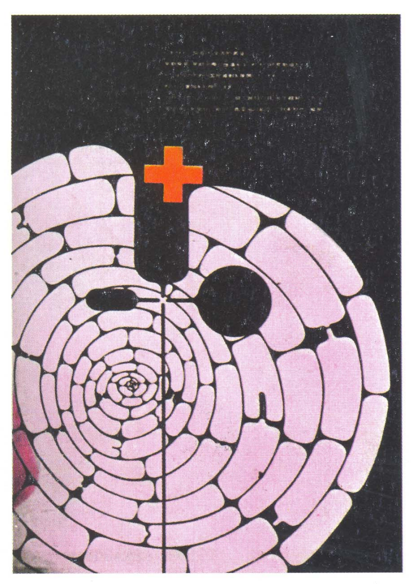
هل استند فن الإعلان الياباني على إرثه التاريخي؟ وهل استفاد من ثقافة فن ال (اوكيوا) في في الحفر على الخشب، وإلى أي حد دخلت تأثيرات الثقافة الأوروبية وتقاناتها على الملصق الياباني؟ وهل حافظ في النهاية الإعلان الياباني المعاصر على ملامحه اليابانية؟.

هذا ما سنوضحه في دراستنا التالية:

أظهرت تقاطعات الآراء التي أعقبت معرض الملصقات الياباني المعاصر في وارسو - بولونيا - قبل بضع سنوات أن لفن الملصق الياباني خصائص ذاتية ومميزة، غير أنّ آراء أخرى مهمة دلّت على أن التقنيات الفنّية المتنوعة وخصوصاً ما دلف منها من الغرب الأوروبي، أخذت مكانها في الملصق



شكل 11- ياما شيرو راي ويشي - Yamas shiro Ryuichi
احتجاج على الأسلحة الذرية.

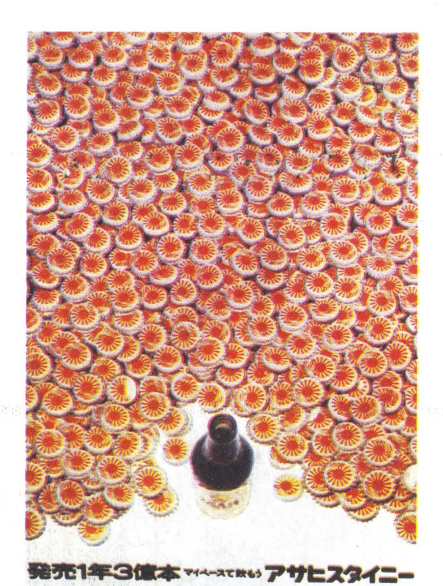


شكل 12- ناغاي كازوماسا - Nagai Kazomasa
الحرب ضد السرطان.

والإعلان الياباني، وكانت هذه المداخلات من الكثرة بمكان، بحيث أنها كادت، تطغى على الصفات الجوهرية للإعلان الياباني المعاصر، ولكن ومع كل هذا، **يتفق الجميع في النهاية أن الروح الجوهرية للإعلان الياباني حافظت على خصائص محلية وذاتية لا شك فيها ولا التباس.**

كثير من النقاد الفنيين اقترحوا أن يُنظر إلى الإعلان الياباني، من خلال عينٍ غريبةٍ عنه، فمثل هذه العين أقدر على استشفاف الملامح الخفيّة والدقيقة فيه، وإذا قمنا فعلاً بتطبيق هذه التجربة نجد أمامنا تأثيرات التقنية والصنعة الأوروبيتين، وتَعلُّقَ الفنان الياباني في استخدام هذه التقانات على حساب الرموز اليابانية والعناصر التاريخية للفن الياباني، **ولكن سنجد أمامنا حقائق أخرى هامة جداً، وهي أن أحداً لم يستطع إلا أن يرى الدقة الرائعة الموروثة من خلال أعمال الفنان (شاراكو Sharaku) والتي ظهرت واضحة في ملصقات (هاراهيرومو Hara Hiromu) وكذلك تظهر واضحة تأثيرات (أوتامارو Utamaro) والفنان (هيروشيج Hiroshige)** الذين تالقوا في تاريخ الفن الياباني منذ القرن السادس عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر، وتظهر تأثيراتهم في روحية ومضمون الإعلان الياباني المعاصر.

نتيجة هذه التجربة سنصدر حكماً عادلاً، مفاده أنّ ثمة ملامح يابانية هامة باقية في الملصق الياباني تتجه بالتأكيد نحو إرثهم التصويري، أما مشكلة التأثر بالثقافة والتقنية الأوروبيتين فهي أمر طبيعي، وفيها تأكيد على أهمية الحوار الثقافي، في هذا العالم المنفتح، وفي ذلك إثراء كبير للّغة التشكيلية، وحتى في مجال العمارة، فإن المعماري الياباني (كنزو تانج Kenzo Tange) لم تكن أعماله المعمارية على هذه الدرجة من الإبهار، لولا الدروس التي استفادها من المعمار الفرنسي المعروف (لوكوربوزييه Le Corbusier)،



شكل 13 - ناغاي كازوماسا - *Nagai Kazomasa*

دعاية للبيرة.



شكل 14- هوسويا إيواو *Hosoya*

معرض الطباعة التجريبية.

ولكن المهم في هذه الصلات الثقافية، أن تبقى متبادلة، بحيث

بالاختصاصات العجيبة، وبالرؤية الإدراكية لمجمل العناصر

النشاط الحيوي للمجتمع الياباني المعاصر، وبذلك يمكننا القول أن الإعلان الياباني حقق تقدمه في مجالين على الأقل:

الأول: استطاع أن يفرض ضرورته في كل تقنيات العصر وأثبت أن المجتمع بحاجة إليه رغم كل أشكال التنافس في إطار تعددية أشكال الدعاية السمعية والبصرية.

الثاني: دخل الملصق الياباني في ذوق الجمهور وإحساس كل المؤسسات وكل المجموعات المثقفة التي تخاطب عبر الإعلان.

يلفت الإعلان الياباني نظرنا إلى خاصته البنيوية، واعتماده على الحروف والكتابة اليابانية التي اكتشف المصممون في اليابان أهميتها وخاصيتها الغرافيكية الممتعة والجميلة في تصميم الملصق الياباني، حيث يتبع استخدام اللغة اليابانية في التصميم مناهج وأنظمة معروفة لدى المصممين الغرافيكيين، فهناك نظام (كانزي Kanzi) لترتيب الحروف وهو النوع المستل من الكتابة الصينية وهناك نظام (كانا مودزي Kanamodzi) ذي النظام الصوتي ويتم رسمه بطرق خاصة يعرفها المتخصصون اليابانيون.

الشيء المهم في ختام مقالنا عن خصائص الملصق الياباني هو ما يجب أن نضعه بين قوسين:

((في الإعلان الياباني المعاصر ألوان تتسم بالبهاء والصراحة.

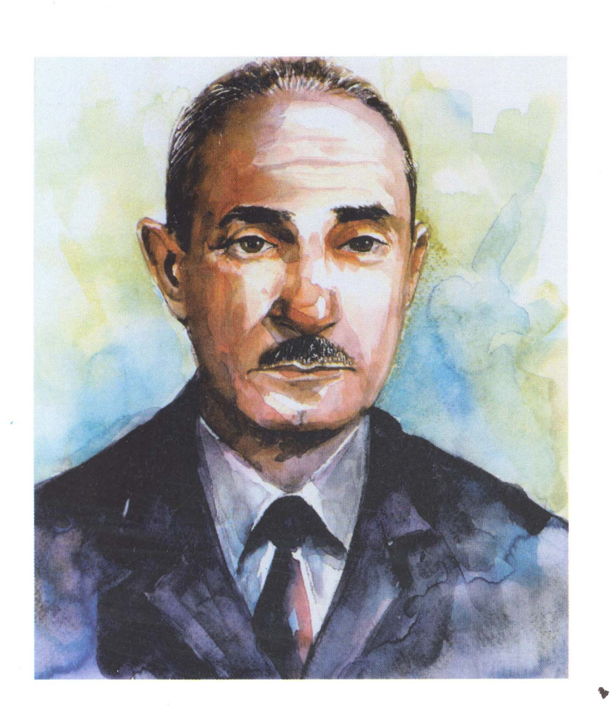
في الإعلان الياباني المعاصر تدرجات لونية تعبّر عن قيم بصرية حساسة ومدهشة.

ينفي الإعلان الياباني المعاصر كل المفردات الزائدة عن الحاجة ويركّز على العنصر الأكثر جوهرية في البنية الغرافيكية، لا سيما الرموز والعناصر المختصرة.

إضافة إلى استخدامه الرائع للحروف اليابانية)).

-الصور اللازمة والمرجع مجلة بروجكت PROJEKT

❖ ❖ ❖



بدوي الديراني و مدرسة التعليق الشامية!!

[1312-1387هـ] - [1894-1967م]

٧٣ سنة

أحمد مفتي *

بدوي الديراني خطاط بلاد الشام خلال القرن العشرين، وعلم من أعلام الخطّ الذين تركوا بصمة واضحة، وأسس مدرسة شامية دمشقية لها خصائصها وأسلوبها، فجدد وشذّب ونمّق حتى غدا أستاذ الجيل، وإمام المجيدين، ورأس المجددين، وشيخ المبدعين، ومقصد المتذوقين.

أبصر النّور سنة أربع وتسعين وثمانمئة وألف ميلادية (1894م)، والنّاسُ يجدّون في عمارة الجامع الأمويّ بدمشق، بعد الحريق الذي أصابه سنة ثلاث وتسعين وثمانمئة وألف

* خطاط وباحث فني سوري.

ميلادية (1893م) ، وقضى على محاسنه الرائعة التي أمر بها الخليفة الأمويّ الوليد بن عبد الملك حين شيّده سنة (86هـ) ست وثمانين للهجرة ، على الأرض التي كانت مكاناً للعبادة منذ ثلاثة آلاف عام مضت ، كما التهمت النار في ذلك الحريق كنوز المخطوطات وأثمنها وأغلاها مصحف الخليفة الراشدي عثمان بن عفان رضي الله عنه ، وهو أحد المصاحف الأربعة التي خطّت بالمدينة المنوّرة بخطّ كوفيّ محقّق ثقيل سنة ثلاثين هجرية حين ألّف الخليفة اللجنة الرباعية من الصحابة: زيد بن ثابت ، وعبد الله بن الزبير ، وسعيد بن العاص ، وعبد الرحمن بن الحارث ، رضي الله عنهم ، لكتابة المصحف الشريف الإمام ، وأقيم على لسان سعيد بن العاص لأنّه كان أشبههم لهجة برسول الله صلى الله عليه وسلم .

وقد حافظ أهل دمشق على هذا المصحف، فنقلوه حين غزاهم تيمورلنك سنة ثلاث وثمانمئة هجرية (803هـ) إلى فلسطين ، ثم عادوا به إلى الجامع الكبير ليذهب مع الحريق الأخير .

احتفل النّاسُ بافتتاح الجامع بعد إعادة ترميمه في السنة

ما أراد بعد أن بلغ السادسة عشرة من عمره ، وبعد أن أقام رسا في دمشق ، واتخذها موطناً له ، والتفّت حوله مجموعة من عشّاق فنّ الخطّ ، وتعلّموا منه مافاتهم من ضبط قواعد الثلث والنسخ .

تعلّم بدوي وهو طفل في الكتاتيب ، فحفظ سوراً من القرآن

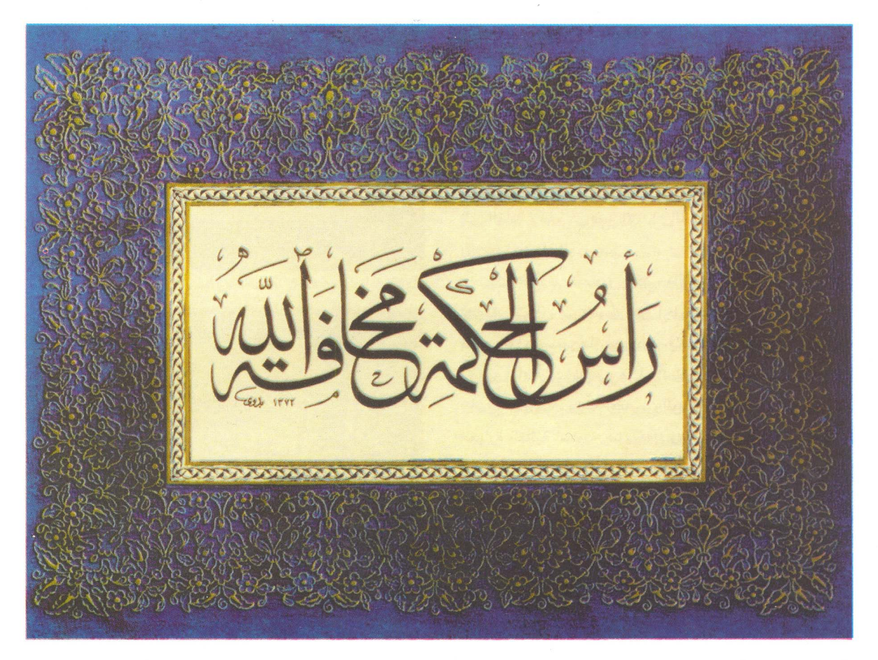


والترك ، وبخاصة في التعليق ، فامتازوا بالذي جاءهم من بلاد فارس ، واستمكن في أرواحهم لأنّه الأقرب جمالاً ، وبخاصة الأستاذ مصطفى السباعي الذي أجاده ولقنه لبدوي الذي ولدت على يديه مدرسة شامية ، رشيقة المشق والقوام ، لطيفة الحرف ، عريقة الجذور ، فريدة الجمال .

خط التعليق عند بدوي

اشتهر بدوي في القرن الماضي بنمط خط التعليق ، وطبقت شهرته الآفاق ، وعرف بأسلوبه المتميّز ، وطريقته البديعة ، وموازينه المتَّزنة والمتوازنة . ونسبته المتناسبة . درس خمس سنوات على السباعي بشغف ، وتدرب على يديه

ما أردنا الولوج إلى فهم طبيعة الرؤى عند هذا الأستاذ الكبير

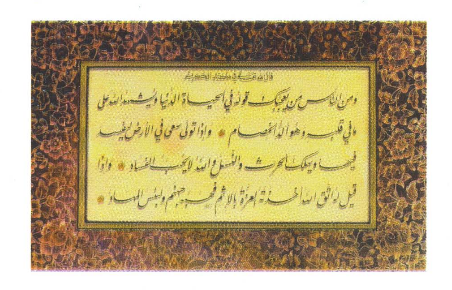


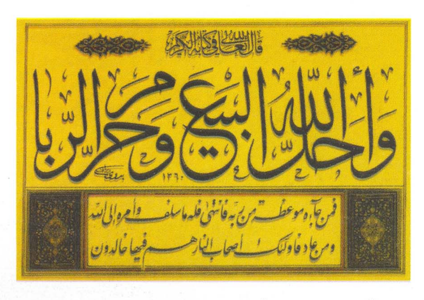
على السطر بتوازن واتزان .

إن هذا الأسلوب يختلف اختلافاً كبيراً عن أساليب التعليق عند الفرس ، فهم يستخفّون ببعض الحروف أثناء الكتابة ، ولا ينظرون للحرف إلا من خلال تركيب الكتلة كاملة ، ويبالغون أحياناً في المدود ، ويناغمون في عرض القلم ، يهملون حرف الواو والراء أحياناً ، كذلك حرف السين المقبوض ، ورأس الفاء والقاف ، والفاء المجموعة مع الراء المسبلة ، إذ يكتبونها مجموعة وبشكل مختصر . ويجعلون نهاية حرف السين والنون والقاف المفردة أخفض من الحرف بمقدار نقطة أو أكثر ، وميزان الكاف المقبوضة عندهم ثلاث نقاط لا غير ، والميم مع الراء مجموعة مهملة ، والدال المتصل بشكل قائم ، والهاء في بدء الكلام .

ولو ضربنا لذلك مثلاً ونظرنا لعبارة : «المؤتمر الأول لخطاطي العالم الإسلامي» والذي عقد في طهران سنة (1997م) نلاحظ ما قلناه واضحاً جلياً بيّناً ، فحرف الخاء مع الواو جاء ضعيفاً بالرغم من اتّساقه مع تكوين العبارة ، وحرف الكاف مع الراء يكاد يكون ظاهراً ، وتركيب السطر بصواعده ونوازله هو الذي يشكل أسلوب الفرس المتفرّد . تلكم هي طرائق الفرس في الكتابة والتي طوّر الأستاذ بدوي الديراني رحمه الله في حروفها ، ووسمها بميسم الدمشقية ، وغربلها في منخل دقيق ، وفصل الحروف الصغيرة ، وجانسها مع الكبيرة ، فكان في ذلك مجدداً ومجوداً ، وكان غرباله آية في الدقة ، فلم يسقط من ثقوبه إلاّ التناسق والتكامل ، لأن غرباله محكم الصنع .

سحر بدوي النّاس بجمال خطّه في التعليق ، وأصبح الأستاذ والخطاط المتفرّد في بلاد الشام بعد وفاة أستاذه وصديقه ممدوح الشريف سنة أربع وثلاثين وتسعمئة وألف ميلادية ، وأخمل ذكر كلّ من عاصره ، مع أن معاصريه كانوا





من الأساتذة الكبار ، أمثال حسين صديق البغجاتي ، وسليم الحفني ، وموسى الجلبي ، ومحمد علي الحكيم ، وإبراهيم الزيناتي ، وصبحي البيلاني ، وحلمي حباب ، وغيرهم . وحين أصدرت الحكومة العلمانية في تركية قرارها بإلغاء الحرف العربي واستبداله بالحرف اللاتيني في الثامن والعشرين من آذار مارس من سنة ثمان وعشرين وتسعمئة وألف ميلادية ، ساح الخطاطون الأتراك في أرجاء الوطن العربي يبحثون عن عمل ، وجاء منهم لدمشق أكابرهم ، فاستقبلهم واحتفى بهم ممدوح وبدوي ، وصارا يبحثان لهم عن الأعمال ، وسرعان ما غادروا قائلين : إن بلدأ فيه ممدوح وبدوي لن يكون لنا فيه نصيب .

يكمن سرّ السحر في خطوط بدوي ، في ذلك التطوير الذي أضافه على حروف (الواو ، والراء ، والحاء ، والهاء) . فأكسبها وضوحاً ، وقاربها من أخواتها ، كما أطال في وزن حرف الراء المسبل ، وجعل الكؤوس في النون والقاف والسين والشين متناغمة النسبة ، وهذا في آية وكفى بنا حاسبين ، وابتدع قاعدة جديدة لحرف الميم الموصول مع الراء المسبل كما في وأمرهم شورى بينهم ، وهذا الحرف المدموج لم يرد عند الفرس مطلقاً وهم أساتذة خطّ التعليق ، وحدّد حرف الهاء وهندسته كما في : والذين اهتدوا زادهم هدى وأتاهم تقواهم .

ومجمل القول : إن ما صنعه بدوي في لوحة التعليق وصل إلى الغاية وجاء في قمة الإبداع الذي لم يأته أستاذ من قبل بالرغم من قلة المبدعين .

وفي خطوطه لعناوين الكتب والأعمال التجارية ، اتجه إلى تحقيق التوازن في السطر من أجل وضوح الحروف بعد نسبة تصويرها وتصغيرها ، وفي ذلك يكمن سرّ التطوير في أسلوبه . ولأنه أراد أن يحقق في هذا الأسلوب والمسلك سلامة النظر ، أشبع الحرف ، ووفّاه حقه من الوضوح والإبانة ، ونلاحظ في العبارة التالية أسلوبه ومنهجهُ ، وهو مثال منتقى من وفرة لا تحصى ، ففي عبارة (إفريقيا الغربية في ظلّ الإسلام) . نرى وضوح حرف الغين مع الراء ، وأساتذة التعليق يكتبونه بشكل مختلف مغاير ، ونرى امتداد الألف الأخيرة في كلمة (إفريقيا) مشبعاً وقد تجاوز القاعدة ونسبة الميزان ، كما وضح حرف السين في كلمة الإسلام وأعطاه حجماً جاوز فيه القواعد ، وكل ذلك من أجل أن يحقّق للقارئ صورة صحيحة للّفظ العربي من غير لبس أو إبهام .

ذلكم هو الخطاط بدوي الديراني رأس المنهج الشامي والمدرسة الدمشقية في خط التعليق ، وذلكم هو أسلوبه ومنهجه في التطوير والتجديد ، خطابه نحو الوضوح ، وأكّد على إعطاء كلّ حرف نسبته من الوضوح ، وزاوج بين الأساليب ، ورشف من معين التراث ، فجاءت على يديه البدائع تترى وكأنها الحور تتثنّى في جنّات النعيم تحتفي بعروس الخطوط : خطّ التعليق .

دور بدوي في نهضة الخطّ

إن ما قدمه خطاط بلاد الشام لخطّ التعليق من العناية والدراية ، رفع التذوّق الفنيّ في نفوس العامة والخاصة في بلاد الشام ، وأصبح رجال الفكر والتعليم يدركون ما للخطّ من أهميّة في حياة الإنسان ، فأدخلوه ضمن البرنامج التعليمي ، وكانت السلطة التركية في مطلع القرن العشرين قد جنحت

نحو سياسة التتريك في البلاد العربية ، فهبّ فريق من كرام الوطنيين لتأسيس مدرسة أهلية وطنية تدرّس باللغة العربية سنة سبع وتسعمئة وألف ميلادية ، وتأسست الكلية العلمية الوطنية ، ودرّس فيها ممدوح الشريف ، وبدوي الديراني مادّة الخط . وتعلّم على يديهما نخبة من النابهين الذين أصبحوا فيما بعد فرسان الأدب والفن والشعر والسياسة والقانون ، فكان منهم الشاعر الكبير نزار قبّاني الذي تعلّم فيها سنة ثلاثين وتسعمئة وألف، وعشق الحرف العربي الذي طرّزه فيما بعد شعراً ونمّقه خطاً ، ولم يكتف نزار بدروس الخط في مدرسته ، فتتلمذ على بدوي ومشق الحروف وعمل في العطلة الصيفية خطاطاً يخطّ اللوحات للمحلاّت التجارية في دمشق ، وكان ذلك في مراحل دراسته الإعدادية والثانوية ، وقد سئل في لقاء على شاشة التلفاز مرّة ، لو لم تكن شاعراً مشهوراً فماذا تحبّ أن تكون ، فقال .. خطاطاً شهيراً .

ومن رسالة له للقانوني الشهير نجاة قصاب حسن الذي عني بالخط أيضاً ، يقول : «لم يبق من دمشق سوى أنت وأنا وبياض الياسمين ، نحن حاملو هذه المدينة على أهدابنا ، وفي ذاكرتنا ، ودورتنا الدمويّة منذ نصف قرن .. سلام عليكم أيها المكتوب بالخطّ الكوفي على أبواب دمشق » .

نقرأ في هذه الرسالة عشق نزار للخط العربي في مجمل الرسالة التي كتبها بخطّ رقعي جميل .

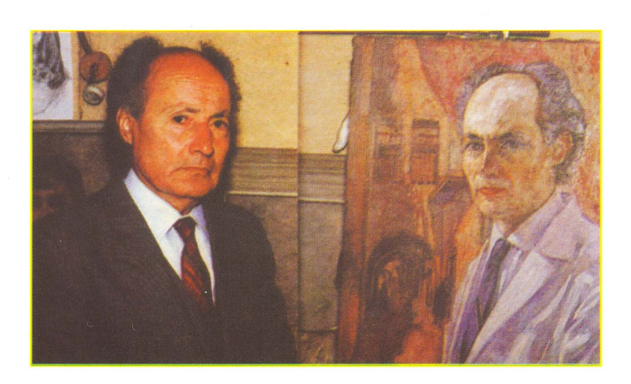
ومن الذين تتلمذوا على بدوي المؤرخ الشهير الأديب العلاّمة الدكتور شاكر مصطفى الذي كان يخطّ بقلم القصب كما رأيته حتى في أواخر سنيّ حياته .

وكثير من علماء دمشق وعباقرتها في شتى الميادين لا سبيل إلى الإطالة في ذكرهم تتلمذوا على الأستاذ بدوي ومشقوا الحروف على يديه وتذوّقوا هذا الفن السامي .

❖ ❖ ❖

المراجع:

1- الجامع الأموي: عبد القادر الريحاوي.
2- كتاب المصاحف للجستاني.
3- خطط الشام لكر علي.
4- رسالة اليقين: مصطفى السباعي مخطوط.
5- في رحاب الشام: محمد أحمد دهمان.
6- مذكرات وأوراق مخطوطة لموسى الشلبي.
7- مجلة الإذاعة السورية 1958 .
8- أحمد منيف العائدي لعزّة مريدن.
9- تلفزيون المستقبل.
10- رسالة مخطوطة (صورتها لدى المصنف).



الفنان ناظم الجعفري

الجنون فنون..

د. عبد العزيز علّون *

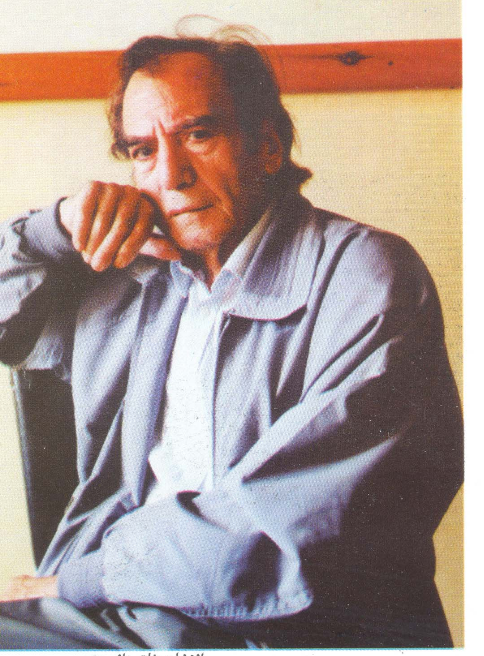
مع عقد حلقة النصف من القرن العشرين أي في عام 1950 وقعت أحداث حكايتين متباعدتين في سورية في مدينتي حلب ودمشق. والحكايتان طريفتان وكان بطلاهما هما الفنانان ناظم الجعفري وفاتح المدرس، وتوافقت الحكايتان في تاريخ وقوعهما. وفي مناسبتي حدوثهما وفي موضوعيهما.

ولكن الفنانين كانا على طرفي نقيض، ولم يحدث أن تقاربا أو تصاحبا في يوم من الأيام.

فناظم فنان مصور دمشقي استغرق فن التصوير وتقانته كل جانب موهبته، ولد في دمشق في عام 1918 ولم يكن يهوى الأدب والأدباء، ولم تكن الثقافة بمعناها الشمولي لجملة من الفنون متداخلة تستهويه، وكان التصوير والرسم كل عالمه فهو لا ينفك يلاحق تصوير الطبيعة ومناظرها بحس انطباعي أو تعبيري، كما أنه يبعد أقلام الرصاص والحبر الصيني عن حقيبة يده.

---

* باحث وناقد فني، سوري.


الفنان فاتح المدرس

ولم يلتفت لمدارس الفن الحديث في القرن العشرين الذي ما زال يعيش فيه، كما لم يحتمل الحوارات النقدية في الجلسات الخاصة أو الندوات، ولم يشارك في المساجلات أو اللقاءات الفنية، وكان ضيق الخلق ولا يصبر أو يحتمل أي نوع من أنواع التعليقات، وكان يقول إن الفن الحديث ومدارسه كلها هي من اختراع الصهيونية العالمية ولم تلبث أن تسقط قريباً.

وكان ناظم قد تخرج من كلية الفنون الجميلة في القاهرة في عام 1945 ورجع إلى دمشق لينصرف كلياً للرسم والتصوير ويمارس تدريس المادة في وزارة المعارف.

.. الفنون جنون»

أما فاتح ففنان مصور وشاعر سريالي مبدع وقاص مبدع وموسيقي مؤلف وفيلسوف تتبدل نظرياته بالمعرفة كل حين اشتهر بمجال الشعر بدواوين وتحولت العديد من قصصه إلى الشاشة الكبيرة وشارك في صياغة البيان الفني مع الفنان محمود دعدوش وكاتب السطور في عام 1962 وكان ذوّاقاً لمختلف صنوف الأدب ولكن طبعه لا يخلو من حدة ظاهرة.

ولد في منطقة عفرين في عام 1920 الواقعة على بعد 60 كيلومتراً نحو الشمال من مدينة حلب، وعاش طفولته في كنف أخواله من أبناء منطقة عفرين الوعرة والتي تحيط بنهر عفرين وروافده ومسيلاته وشلالاته عند الجمركية والميدان وتعلم الرسم والشعر عند أكواع النهر وفي ظلال أشجار الزيتون الرقيقة وسهول الشعير الزاهدة قبل أن ينتقل للدراسة في الكلية الأمريكية في حلب وكان والده ملاّكاً كبيراً في قرى وديان نهر عفرين وعاش فاتح الصبي المرهف الحس موزع الهوى والوطر بين شوارع حلب وقصورها البيضاء وبين وديان وهضاب وسهول عفرين الساحرة التي تجفّ في فصل الصيف والخريف حتى تحترق السهول وتعشوشب التلال وترتفع المياه في الوديان وفي سرير النهر في الشتاء والربيع حتى تسبب فيضانات مدمرة.



الدراسات التي كان يحملها تحت إبطه. فطلب منه صاحب المكتبة أن يعرض له لوحة في زجاج الواجهة بين الكتب الفنية فوافق الفنان وراح يترك في واجهة المكتبة العمومية لوحة له يبدلها كل فترة.





أخضر ربيعياً وحافة ثانية خضراء زيتية، كانت لوحات الفنان فاتح الصغيرة تجلب إليها مئات الزوّار كل يوم، ثم يأتي من يشتريها آخر النهار ويذهب بها ليعود في اليوم التالي فنجد شقيقتها في ذات المكان وكلما باعت المكتبة لوحة للفنان زادت نسبتها فبدأت بربع ليرة على اللوحة ثم أصبحت نصف ليرة فليرة، وكانت اللوحات تباع بليرتين ثم أصبحت بثلاث ليرات.

وكان الفنان النحيل يأتي إلى المكتبة كل يوم مرتين مرة في المساء ليقبض ما بقي له من قيمة لوحته ومرة في الصباح ليسلم اللوحة الجديدة ويضعها ضمن إطارها الرفيع المذهب، وكان الفنان يثبت اللوحة في وسط الفيترينة الزجاجية ويسندها بالكتب يساعده بعض عمال المكتبة، وكان يبدي تبرمه من النسبة التي تخصمها إدارة المكتبة وكان عمال المكتبة يتوقفون عن العمل كلما جاء الفنان هذا الأمر الذي لم يكن يعجب صاحب المكتبة فيرفع صوته وهو يوزع العمل على عماله ويحثهم على الالتفات لأعمالهم.

بلاد الشام..

جذوره وتطوره..





أيقونة ماركوروس، سيناء القرن العشر ميلادي.



قدّم المدير العام للآثار والمتاحف الدكتور المهندس تمام فاكوش هذه التظاهرة بما يلي:

«يسرّ المديرية العامة للآثار والمتاحف في هذه التظاهرة - المعرض والندوة - التي تُعنى بفن من فنوننا الأصيلة في سورية العربية وهو فن الأيقونة - جذوره وتطوره« أن نتدارس مع علماء مختصين بفنون المنطقة ما استجد من بحوث في المجال، تلقي الضوء على تيارات الفن في بلاد الشام في حقب التاريخ المتلاحقة وتبادل التأثيرات مع فنون الجوار في حركة تعبر عن شمول تطلعات الإنسان العربي وديناميكية فكره.

إن التعايش الفكري والاجتماعي الذي مارسه إنسان هذا البلد الحبيب في وجوده على أرضه المعطاء هو باقة تتعانق فيها الانتماءات المختلفة مزهوةً بعضها ببعض في فيض من العقلانية البنّاءة».

أجزاء من صحن خزفي، سورية، النصف الأول من القرن 14 الميلادي.

أيقونة الفتية الثلاث، سيناء، القرن السادس ميلادي.

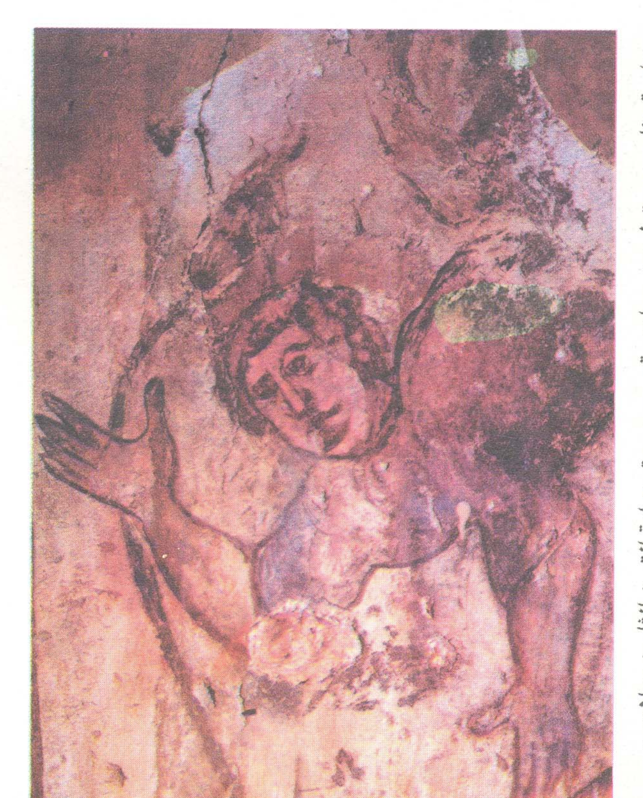
جدارية، الكلاب السلوقية تطارد قطيع العير، قصير عمرة، بداية القرن الثامن ميلادي

وقدمت لجنة الإشراف العلمي هذا الحدث:

»هذه التظاهرة .. وهي في فعاليتين متلازمتين . معرض وندوة . تهدف إلى إلقاء الضوء على جوانب من ظاهرة فن التصوير في بلاد الشام، وهو فن الأيقونة (الصورة) بملامحه المسيحية، وبزوغه من أرضية حضارية، تعاقبت تقاليدها، رغم الانقطاع في بعض الأحيان، إما لاندثارها لعوامل شتى، وبالتالي جهلنا بها، وإما نتيجة ظروف تاريخية اجتماعية همّشته إلى حين.

إن فنّ الأيقونة هو جزء من نسيج فنّ التصوير في المنطقة، سواء بتعدد روافده السابقة عليه، أو بالتأثير المتبادل، مع البيئة الحضارية اللاحقة، التي أحاطت به (بيزنطية وعربية).

وهذا المعرض، يستعرض بعض ملامح هذا الفن في سورية، من القرن الثالث الميلادي حتى الثالث عشر في الجداريات والمخطوطات، ثم تجدّده في القرن السابع عشر





جدارية، فارس يسقط عن جواده، قصير عمرة، بداية القرن الثامن ميلادي

في الأيقونات الخشبية المتنقلة.

وكان لابدّ من العودة، بداية، إلى ما قبل القرن الثالث الميلادي لإظهار جذور هذا الفن في أوابد فن النحت التدمري من القرنين الثاني والثالث وفنّ التصوير من تل برسيب (القرن الثامن ق.م) ومن ماري (الألف الثاني ق.م) ورصد تحوّلات هذا الفن، من ثمّة، بمحاذاة فنّ الأيقونات في سيناء (من القرن 5 ـ 7م) وفنّ الجداريات الأموي في قصيّر عمرة (القرن الثامن ميلادي) وترافق الفنيّن السرياني والعربي الإسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي، وتماثلهما في نماذج من الأناجيل والمقامات والكتب العلمية، التي تمثل فنّ الشمال السوري في تلك الفترة.

أما الندوة فتتضمن بحوثاً تضيء خصائص فنّ الأيقونة، كما تتضمن بحوثاً تضيء محيطه الحضاري، وتقاليد فنّ التصوير في المنطقة عبر روافده واستطالاته.»



أيقونة يوحنا المعمدان، قارا، القرن 12-13

جدارية،استنزاف دماء العير، قصير عمرة، بداية القرن الثامن ميلادي.



أيقونة جرجيوس و تيودورس، سيناء، القرن العاشر ميلادي

الفعاليات:

1 ـ الافتتاح:

افتتحت الندوة في الساعة العاشرة، من صباح يوم السبت 2004/5/16، بكلمة من المدير العام للآثار والمتاحف، الدكتور المهندس تمام فاكوش، ثم تسلّم رئيس الجلسة الأولى إدارة الندوة.

وفي المساء الساعة السادسة، وبحضور السيد الدكتور وزير الثقافة افتتح المعرض بكلمة من المدير العام للآثار والمتاحف، وبكلمة من الأديبة السيدة «مهاة فرح الخوري»، المشاركة في اللجنة التحضيرية للتظاهرة، ثم قامت جوقة«الفرح» التي أسسها الأب «الياس زحلاوي» المشارك في اللجنة التحضيرية أيضاً بالترتيل لمجموعة مميزة من الإنشاد الكنسي.

2 ـ الندوة:

في الجلسة الأولى، التي أدارها د. الياس زيات شارك مجموعة من الباحثين السوريين حيث استهلها د. محمد محفل المختص بالتاريخ القديم ولغاته، باستعراض ظاهرة تصوير الكفّ عند سكان الكهوف، وظهورها عند شعوب عدة وفي مناطق مختلفة من العالم واستمرارها في المنطقة العربية، ثم عرّج على النص التوراتي ليكشف التناقض فيه بين المنع والإباحة، لينتقل إلى النص الإسلامي، فميّز بين الشريعة وبين الفقه، وأن الشريعة أي النص القرآني، لا يتضمن أي نصّ يمنع التصوير.

أما د. بسام جاموس مدير البحث العلمي في مديرية الآثار، فاستعرض مجموعة من اللقى الأثرية ـ عبر الشرائح ـ في المواقع التالية: الجرف الأحمر، والمريبط والشيخ حسن وحالولا التي تعود إلى فترة بين الألف السابع والألف العاشر قبل الميلاد، فأشار إلى بعض الرسوم الخطيّة التي تمثل الإنسان كما أشار إلى بعض الزخارف ومنها «الزكزاك».

وفي المحاضرة الثالثة، استعرض د. ميشيل مقدسي مدير التنقيب الأثري بانوراما الجداريات في سورية خلال عصور البرونز والحديد، حتى الفترة الهلنستية فأبان التشابه في الموضوعات التصويرية بين تل برسيب من القرن الثامن، وبين الموضوعات النحتية في النمرود، وهي من العهد الآشوري أيضاً.

أما جداريات ماري وهي من الألف الثاني قبل الميلاد، فقد أبان موقعها في قصر «زمرليم»، وأعاد معطياتها إلى الفن الرافدي، وحين تحدث عن تل مرديخ (إيبلا) أشار إلى بقايا ملونة ومحطمة تحتاج إلى الدراسة.



صفحة من إنجيل رابولا، سورية، 586 م



صفحة من مخطوط مختار الحكم و محاسن الكلام، احتمال سورية ، النصف الأول من القرن الثالث عشر ميلادي

وفي اليوم الثاني من الندوة أدار الجلسة الأولى د. بسام جاموس، واستهلها د. عبد الله السيد الباحث الجمالي والأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق بمحاضرته المعنونة «اقتراح رؤية.. لتاريخ فن الصورة في بلاد الشام» وهي محاولة منهجية لمراعاة قانون الثبات والتغير، فأبان بعض المفاصل الانتقالية من النحت التدمري إلى الأيقونة المسيحية، ومن التصوير السرياني إلى التصوير الإسلامي، منوهاً إلى أن قرائن هذا التاريخ يتكامل يوماً بعد يوم بفضل الاكتشافات في هذا المجال، ومقترحاً آلية تحليلية تركيبية في تناول الموضوع، وطريقة إجرائية لبناء ما أسماه المتتابعة الشكلية، لكل صورة أولية.

أما الباحث الألماني د. ستيفان ويستفالن من جامعة «جوتنجن» ومن معهد الآثار الألماني في دمشق فتحدث عن البرامج التصويرية في بعض الكنائس في لبنان وسورية مثل كنيسة أميون، وبحديدات (لبنان) ومعرة صيدنايا وقارة ودير مارموسى (سورية) وخلص إلى وجود برنامج سرياني، يختلف

في بعض النقاط عن البرنامج البيزنطي التقليدي.

وكانت خاتمة هذه الجلسة محاضرة للسيدة منى المؤذن عن التصوير والزخرفة في الفترة الأموية، حيث استعرضت مافي القصور الأموية من تصوير جداري، وركزّت على قصر الحير الغربي، ومافيه من جداريات وزخارف منقولة إلى متحف دمشق.

وأدار الجلسة الثانية د. محمد محفل وقد استهلّها الباحث الهولندي د. مات ايميرزيل مدير مركز بول فان مورسل في جامعة ليدن لدراسة الفن المسيحي في الشرق الأوسط، ببحث عن جداريات دير مار الياس في معرة صيدنايا، وقد كان قد كشف عنها وعمل مع فريق هولندي وبالتعاون مع جامعة دمشق ومديرية الآثار العامة، على تنظيفها وعملية المحافظة عليها، وذلك خلال السنوات 97 / 2000 وقد استعرض الرسوم الواضحة، وافترض استكمال البقايا غير الواضحة، من خلال بعض المقارنات مع نماذج معروفة في أماكن أخرى، مشيراً إلى أن تاريخها هو بين القرن الحادي والثالث عشر ميلادي،



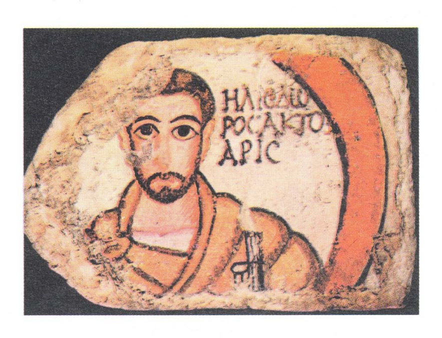
صفحة من مخطوط رسالة دعوة الأطباء ، احتمال سورية، 1273 م

صفحة من مخطوط برلعام ويواصاف، القرن 13 ميلادي

كما أوضح أن عدة تجديدات في أزمان مختلفة، قد أجريت عليها.

أما المحاضرة الثانية فكانت للدكتورة سيلفيا عجميان المختصة بفن الأيقونة الملكية والمحافظ المساعد لمتحف سرسق في بيروت، فاستعرضت مجموعة من الأيقونات الحلبية التي تعود إلى المدرسة الحلبية، أي يوسف المصور، وابنه نعمة المصور وحفيده حنانيا المصور، فأبانت علاقتها بالأيقونة الكريتية والبيزنطية والقبرصية، كما أبانت معطياتها المحلية.

واختتم د. الياس زيات المصوّر والوكيل العلمي في كلية الفنون الجميلة بدمشق سابقاً، والمختص بالأيقونة المحلية والترميم، هذه الجلسة بتقديم اقتراح مقاربة جديدة لمنهج الترميم المتبع في المتحف الوطني بدمشق، فأبان تطور هذا المنهج منذ تأسيس ورشات الترميم، ومحاولات التجديد المعاصرة فيها، مقترحاً ألا يبقى الترميم مقتصراً على المهارة في الإخراج الفني، بل أن تحول ورشات الترميم، إلى مركز بحوث، يهدف للاستفادة من التوثيق العلمي لأعمال ترميم اللوحات والجداريات، للمساعدة في كتابة تاريخ فن التصوير في سورية.



جدارية من بيت الكتّاب في دورا أوروبوس، القرن 2 -3 ميلادي.

3 ـ المعرض:

كُلّف كلٌ من الأستاذين: د. الياس زيات ود. عبد الله السيد بتأمين المادة العلمية وقرائنها للمعرض، فعملا خلال ثلاثة أشهر متواصلة حتى استكمال الحاجة، حيث ضمّ المعرض مايفوق عن مائة قرينة، من تاريخ الصورة في سورية بعضها مصور ضوئياً، وبعضها قطع أصلية، من مقتنيات المتحف أو من مقتنيات الكنائس في محافظة مدينة دمشق، حيث تنوعت حواملها، فقد كانت هناك نماذج من الفريسك (التصوير الجداري) التي يعود بعضها للألف الثاني قبل الميلاد، وبعضها من القرن الثامن قبل الميلاد، وبعضٌ يعود إلى القرن الثالث الميلادي، وجزءٌ من القرن الحادي عشر ميلادي، وآخر من القرن الثالث عشر الميلادي، وكذلك نماذج من الفسيفساء في سورية تعود للقرن 5 ـ 6 ميلادي. كما ضمّت القرائن نماذج من الخزف المصوّر، والذي يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي.

وهناك قرائن نحتية بعضها يعود للقرن 2 ـ 3 ميلادي من تدمر، كما يعود بعضها الآخر للقرن الثالث عشر ميلادي، كما أن هناك قرائن من المخطوطات أحدها يعود للقرن السادس ميلادي وجلّها يعود للقرن الثالث عشر . بعضها سرياني، وبعضها إسلامي، ومخطوط إسلامي يعود للقرن السادس عشر ميلادي، وأخر مسيحي يعود للقرن /18/.

وهناك نماذج من الأيقونات التي تعود للقرن 5 - 6 ميلادي، كما أن هناك مايفوق عن /26/ أيقونة خشبية تعود إلى القرن التاسع عشر، وأيقونة تعود إلى القرن /17/.

أما الخشبيات السورية، وهي التي تزين القاعات في البيت الشامي، فإن هناك نموذجاً حلبياً يعود إلى القرن /16/ ميلادي، وفيه صورة السيدة العذراء وطفلها، وقد صُوّرت بالأسلوب الإسلامي.

طريقة العرض:

عرضت قرائن المعرض وفق تسلسل تاريخي، حيث وُضعت تحت عنوان: الجذور، البدايات، المواكبة المسيحية، الإسلامية، الأيقونة الخشبية.



مريم العذراء،منسوبة إلى نعمة المصور، بداية القرن 18

وبشكل يستشف المتلقي لهذه الأعمال المعروضة، مفاصل التواصل والالتقاء والتأثير المتبادل، إضافة إلى ارتحال الشكل من حامل إلى آخر.

وأخيراً:

فإنَّ هذه التظاهرة الجادّة والهادفة، لابد أن تستثمر وتوثّق وذلك:

1 ـ بتطوير هذا المعرض، واستكمال قرائنه، وإرساله سفيراً، إلى بعض البلدان الأوروبية.

2 ـ بجمع الأبحاث التي ألقيت في الندوة وترجمتها، وطبعها في كتيب أنيق، يرافق المعرض المقترح.

❖ ❖ ❖

منحوتة وقصيدة

راهوم

راهومُ... كلُّ النسوة...
راهومُ... الأرضُ...
تفوحُ بريحِ المطرْ
أمسَتْ جنينْ
راهومُ... اليومَ على يديكَ
من رحم صخرةٍ حُبْلى بالروحْ
وُلِدَتْ من بخورٍ وحجرْ...
رُجمتْ بالنجومْ
إذ يُرفّس في أحشائِها طفلُ القمرْ...

لم يكنْ هناكْ...
يُداعبها سِواكْ...
يُزيلُ عنها غبارَ الضجرْ...
تُغازلُ شعرَها
أصابعُكَ القديمة
تنقشُ على قدميها حِكايةَ الغجرْ...
كُنتَ وكأسُكَ...
وراهومُ النديمة
في مساءِ السكرْ...

■ فادي العساف
2003

راهوم جنين اسم لمنحوتة، أنجزها النحات عبد الله السيد، في ملتقى أساتذة النحت، في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وذلك عام ٢٠٠٢ ، لصالح جامعة دمشق. وهي من الحجر الوردي البرزاوي قياسها ينوف عن المتر والربع، في أكبر أبعادها.

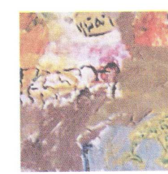
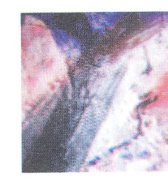
وراهوم هي أميرة سريانية من نجران، قضت في اضطهاد اليهود، لمسيحيي الجزيرة العربية قبل الإسلام؛ حيث أهينت، ثم ذبحت حفيدتها فوق فمها، قبل أن تلقى هي نفسها ذات المصير.

ربط النحات بين الحدث التاريخي، وبين الحدث المعاصر، الذي قام به المحتل الإسرائيلي، في أراضي الضفة الغربية من فلسطين، وذلك حين اجتاح مخيم جنين فتوّج تاريخه الدموي، بالهدم والتدمير والجرف والمجازر وسفك الدماء.

■ التحرير

جريدة المجلة






اعداد:
حسان سعيد

التشكيل السوري..

■ شهدت صالة (الخانجي) في مدينة حلب مساء 2004/1/6 معرضاً للفنان عبد المحسن الخانجي، ضم مجموعة من اللوحات الزيتيَّة المكرسة لموضوع راقصي المولويّة دعاه (مولويات) وقد سبق وأقام معرضاً مماثلاً في صالة »السيد« للفنون بدمشق أواخر العام الماضي. يُذكر أن الفنان الخانجي من مواليد حلب عام 1950. تعلم الفن بنفسه، وهو صاحب صالة (الخانجي) التي أسسها عام 1990.

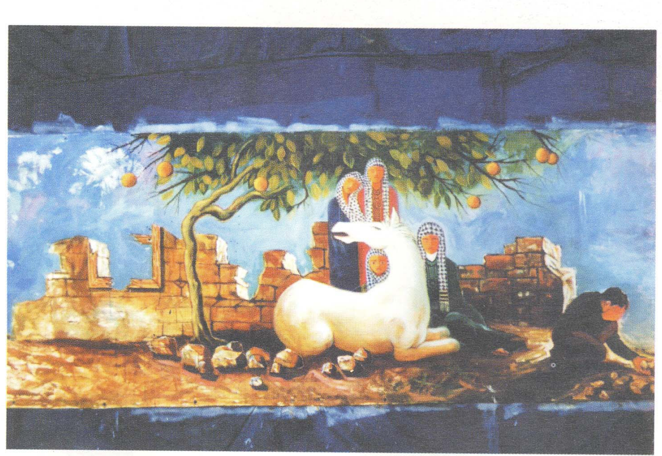
■ شهدت صالة (نصير شورى) للفنون بدمشق ما بين 10 و 2004/1/28 معرضاً للفنان جورج بيلوني ضم مجموعة من أعماله التي يستلهم فيها مناخات الأسطورة السورية. الفنان البيلوني من مواليد حلب 1966. أقام عشرة معارض فردية له وله مشاركات في المعارض الجماعيّة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء2004/1/10 معرضاً لثلاثة فنانين هم: جمال العباس، محمد غناش، وحسين رحيم، ضم المعرض ثلاثين لوحة.

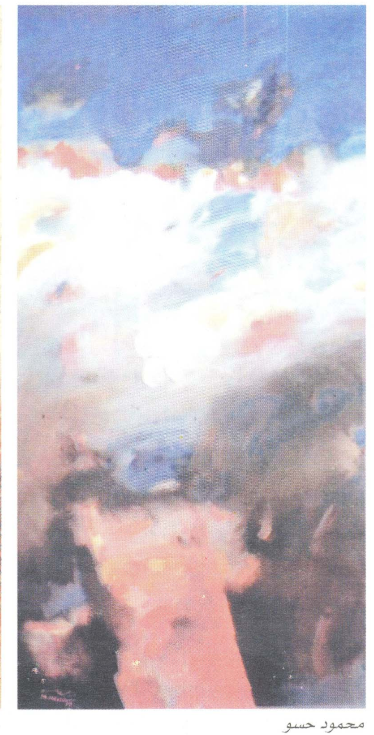
■ شهدت أروقة المتحف الوطني بدمشق مساء 2004/1/10 افتتاح معرض للتصوير الضوئي حمل عنوان (سورية في عيون إسبانية) أو (جولات في سورية) شارك فيه مصورون ضوئيون اسبان هم (بابوبيرث مينغات، فيرناندو إيرايث، وثيوّغو غيتراث). ضم المعرض مجموعة كبيرة من الصور الضوئية المنفذة بالأبيض والأسود منفذةً بكاملها عن موضوعات سورية، وبالأخص حلبية، حيث شارك العارضون بثلاثة ملتقيات دوليّة للتصوير الضوئي، شهدتها مدينة حلب خلال السنوات القليلة الماضية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق، مساء 2004/1/4 معرضاً للفنان نضال خويص ضم مجموعة من اللوحات المنفذة بألوان الزيت والأكليريك. الفنان خويص من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مطلع التسعينات. يستعمل في تنفيذ لوحته إلى جانب الألوان تقنية التلصيق.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2004/1/17 معرضاً للفنانة (ميساء

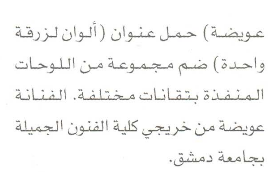


نضال خويص



محمود حسو

ميساء عويضة



عويضة) حمل عنوان (ألوان لزرقة واحدة) ضم مجموعة من اللوحات المنفذة بتقانات مختلفة. الفنانة عويضة من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

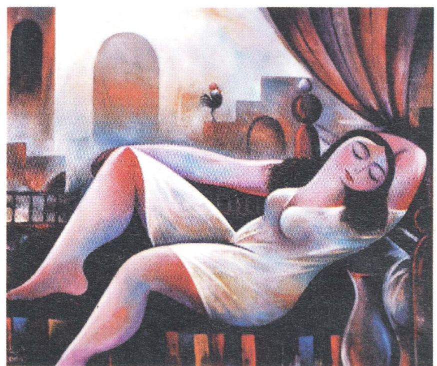
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/1/13 معرضاً للكاريكاتير للفنان د. حسن إسماعيل.

■ شهدت صالة (عشتار) للفنون بدمشق مساء 2004/1/17 معرضاً للنحات أكرم وهبي ضم 25 منحوتة منفذة من البرونز.

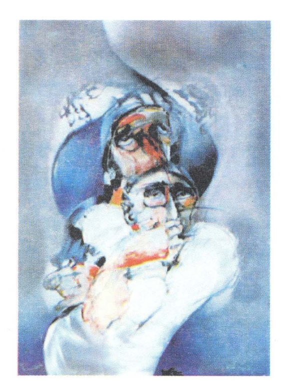
■ شارك الفنان السوري المقيم في دولة الإمارات العربية المتحدة محمود حسو في بينالي (بنغلادش) للفن الآسيوي الحادي عشر الذي افتتح يوم 2004/1/15.



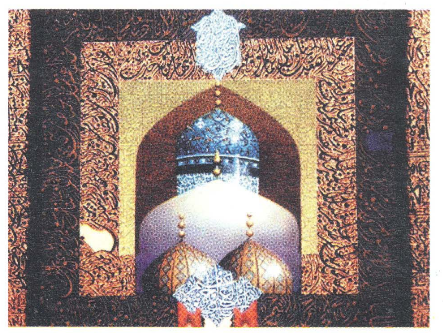
أكرم وهبي



ناجي السنجري



سعد يكن



حمد شاوي



أكثم عبد الحميد

■ شهدت صالة (عالبال) في دمشق القديمة مساء 2004/1/18 معرضاً للفنانة عدويه ديوب المولودة في اللاذقية، والمتخرجة في الجامعة الحكومية الأوكرانية للتصميم والفنون.

■ شهدت صالة (فاتح المدرس) للفنون بدمشق مساء 204/1/21 معرضاً للفنان سعد يكن ضم مجموعة جديدة من أعماله.

■ شهدت صالة مركز الفنون التشكيلية في البحرين يوم 2004/1/24 معرضاً للنحات السوري أكثم عبد الحميد ضم 42 منحوتة منفذة من الخشب والبرونز.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/1/26 معرضاً فنياً لمجموعة من التشكيليين والمصورين الضوئيين العراقيين هم:

شاكر الشاوي، تاجي السنجري، حمد الشاوي، ناجي حسين، رؤيا رؤوف، ليلى سليم، شمس أحمد، إيمان حامد، ومحمد عزيز.

■ نعت نقابة الفنون الجميلة وفاة الفنان التشكيلي السوري (غالب توفيق الصفدي) وهو من مواليد السويداء عام 1949. انتسب إلى كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1971 وتخرج منها عام 1975.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/1/21 معرضاً للفنان بوزيد ماجد المعاز.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة الميادين مساء 2004/1/20 معرضاً للفنان جورج ميرو الذي تعلم الفن بنفسه.

■ شهدت صالة المعارض في قصر اليونسكو ببيروت مساء 2004/1/26 معرضاً للنحات السوري دنخا زوما يا ضم مجموعة من أعماله الجديدة. الفنان من مواليد الحسكة عام 1960 ويحمل درجة دبلوم في النحت من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

■ شهدت صالة (غرين أرت) في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 02004/1/17 معرضاً للفنان السوري خالد الساعي حمل عنوان (فن الكتابة العربية). الفنان الساعي من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة



سهير السباعي

دمشق، سبق له وأقام عدة معارض فردية، وشارك في العديد من المعارض الجماعية، وقد حصلت أعماله في مجال الخط العربي على عدة جوائز عربية.

■ جرى في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق يوم 2004/1/28 مناقشة رسالة الماجستير في النحت للطالب الباحث (صالح محمود علي) المعنونة «الواقعيّة التعبيريّة في النحت السوري المعاصر» تألفت لجنة الحكم من الأستاذ الدكتور محمود شاهين عضواً ومشرفاً، والأستاذ الدكتور عبد الله السيد عضواً، والأستاذ المساعد الدكتور أحمد الأحمد عضواً.

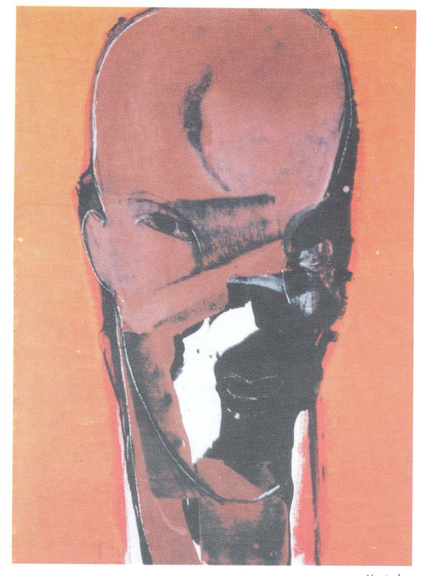
■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/1/29 معرضاً للفنان خليل منيف.

■ أقيم في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق خلال النصف الثاني من كانون الثاني 2004 ملتقى للنحت النافر شارك فيه أساتذة القسم وهم: محمود شاهين، عبد الله السيد، أحمد الأحمد، نذير نصر الله، نزيه الهجري... وفؤاد دحدوح.

■ شهدت صالة (السيد) للفنون بدمشق مساء 2004/2/8 معرضاً للفنانة السورية المقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية (سهير السباعي) حمل عنوان (حواء-حقائق وأقاويل).

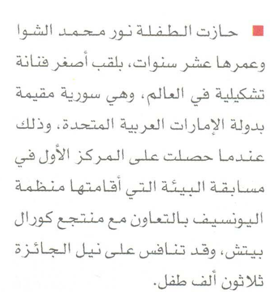
■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2004/2/8 معرضاً مشتركاً للفنانتين (ناهد عبد العال) وقد عرضت مجموعة منحوتات، و(إلهام جبور) وقد عرضت مجموعة من اللوحات.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2004/2/10 معرضاً لعدد من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق للعام 2003 وهم: فادي العساف، لجينة حاج يوسف، شادي أبو حلا، ضياء الحلبي، بيان الشيخ، خالد بركة، زياد الحلبي، راميا عبيد، نسرين بخاري، ويزن أتاسي.



عادل السيوي

فؤاد أبوسعدة



■ حازت الطفلة نور محمد الشوا وعمرها عشر سنوات، بلقب أصغر فنانة تشكيلية في العالم، وهي سورية مقيمة بدولة الإمارات العربية المتحدة، وذلك عندما حصلت على المركز الأول في مسابقة البيئة التي أقامتها منظمة اليونسيف بالتعاون مع منتجع كورال بيتش، وقد تنافس على نيل الجائزة ثلاثون ألف طفل.





■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني (معهد ثربانتس) مساء 2004/2/11 معرضاً حمل عنوان (تحية إلى الشاعر علي الجندي) للفنانين (برهان ووليد نظامي).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بمدينة حمص مساء 2004/2/10 معرضاً للفنان (مصطفى ناصر).

■ افتتح في مدينة قرطاج التونسية أواخر شباط 2004 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في (برشلونة) بإسبانيا (فؤاد أبو سعدة) ضم 36 لوحة متنوعة التقانات.



■ شهدت قاعة (أحمد العدواني) في الكويت مساء 2004/2/16 معرضاً للفنان التشكيلي إحسان عنتابي.

■ أقيم في مقر القسم الثقافي التركي بدمشق يوم 2004/2/18 معرض مشترك للفنان التركي (إيدين عنتبلي) والسوري (محمد علي خليفة).



■ شهدت صالة بلاد الشام بمدينة حلب مساء 2004/2/28 معرضاً للفنان الضوئي (نديم أدو) يدور حول (المدن المنسية).

■ شهدت صالة (عشتار) للفنون



خالد الخاني

الجميلة بدمشق مساء 2004/1/19 معرضاً الشاعر (حسين حمزة) ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة (الخانجي) للفنون بمدينة حلب مطلع النصف الثاني من شباط 2004 معرضاً للفنان (أحمد رائد).

■ شهدت صالة (أتاسي) للفنون مساء 2004/2/17 معرضاً للفنان المصري (عادل السيوي) حمل عنوان «وجوه».

■ شهدت صالة (فاتح المدرس) للفنون بدمشق مساء 2004/2/24 معرضاً للفنان نهاد الترك.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) معرضاً ضوئياً حمل عنوان (رؤية ضوئية غرافيكية) للفنانين: نزار غازي، أيمن الجمل...وإسماعيل شروف.

■ شهدت صالة (بيتهوفن) في بولونيا يوم 2004/2/25 معرضاً للفنان السوري جورج ميرو حمل عنوان (سورية مهد الحضارات).

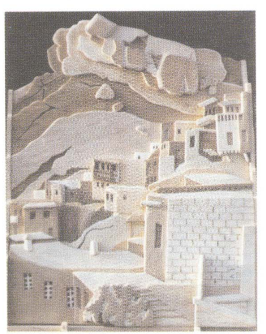
■ شهدت صالة (السيد) للفنون بدمشق مساء 2004/2/24 معرضاً للفنانة جزلة الحسيني ضم مجموعة من اللوحات و التماثيل.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة معرضاً للفنانة والشاعرة سندريلا فارس مساء 2004/2/29.

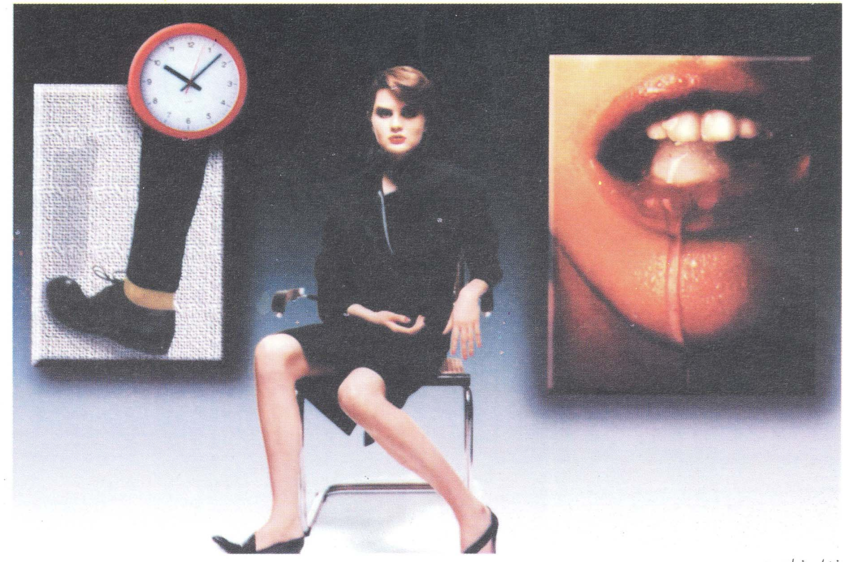
■ شهدت صالة (عشتار) للفنون بدمشق مساء 2004/3/1 معرضاً للفنان الروسي (ايغور كارامورزا) ضم ثلاثين عملاً زيتياً.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/3/3 معرضاً للفنان محمود جلال العشا ضم ستاً وعشرين لوحة منفذة من الخشب المعاكس المقصوص والملصوق فوق بعضه البعض مما قارب الأعمال من فن النحت النافر.

■ شهدت صالة (نصير شورى) للفنون بدمشق مساء 2004/3/2 معرضاً



محمود جلال العشا



نزار شاهين

للفنان خالد الخاني.

■ فاز الطفل السوري المعاق (محمد العسكر) وعمره تسع سنوات بجائزة (إبداعات) الدولية لرسوم الأطفال ذوي الحاجات الخاصة الذي نظمه مركز راشد بمدينة (دبي) بالإمارات العربية المتحدة.

عبد الكريم فرج

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2004/3/6 معرضاً للفنان نزار شاهين ضم ستاً وثلاثين صورة ضوئية مركبة بطريقة المونتاج. الفنان شاهين من مواليد مصياف عام 1947. يمارس الرسم والتصوير الضوئي، وقد أقامَ العديد من المعارض، وشارك في عدة معارض جماعيّة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني بدمشق مساء 2004/3/8 معرضاً ضوئياً للفنان وائل مصري زاده.

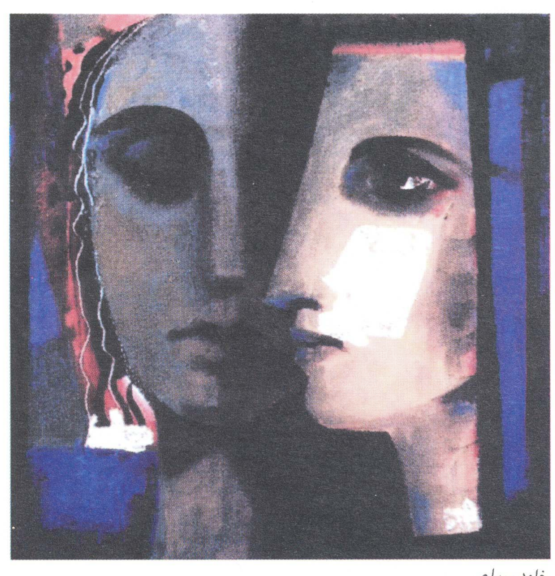
■ تم ترشيح تصميم الفنانة السورية (ريم يسوف) ليكون ضمن أفضل ثلاثين تصميماً للمجوهرات الذهبية في المسابقة العربية (الإبداع الحر) لعام 2004. الأعمال الفائزة في هذه المسابقة ستنفذ من الذهب الحقيقي. يُذكر أن الفنانة يسوف من مواليد دمشق 1979 وهي خريجة كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 2000.

■ شهد خان أسعد باشا في البزورية بدمشق القديمة مساء 2004/3/1 معرضاً حمل عنوان (روافد نسائية / رؤى نسائية) شارك فيه عشر فنانات: ثمان من سورية واثنتان من الولايات المتحدة الأمريكية هنَّ: سهير السباعي، سوزان عبود، عتاب حريب، خلود السباعي، ريما سلمون، هند زلفة، ريم يسوف، آية خيري، جيسيكام. ك. هد..و ليا ميسباك.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2004/3/8 معرضاً للفنان عبد الكريم فرج ضم مجموعة من لوحات الحفر المطبوع بتقانات مختلفة، إضافة إلى مشغولات منفذة بطريقة المرقعيات الشعبيّة، إنما برؤية معاصرة متطورة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بمدينة بانياس على الساحل السوري مساء 2004/3/7 المعرض الفردي الثاني للفنان فيصل يوسف إبراهيم ضم 25 لوحة زيتية.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/3/10 المعرض الدوري الجماعي الاحتفائي الذي تقيمه نقابة الفنون كل عام تحية لثورة الثامن من آذار، وقد شارك فيه عدد كبير من الفنانين التشكيليين السوريين بأعمال توزعت على الرسم والتصوير والنحت والحفر المطبوع والخزف.



خلود سباعي

■ شهدت صالة (المدى) للفنون بدمشق منتصف آذار 2004 معرضاً للنحات المجري (جيورجي ياكان) ضم مجموعة من الأعمال النحتية الصغيرة الحجم، المنفذة بوساطة مواد مختلفة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 204/3/7 معرضاً لفنان الكاريكاتير نضال علي ديب.

■ شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مساء 2004/3/15 معرضاً لفن الكاريكاتير للفنان حكمت أبو حمدان ضم مجموعة من رسوماته التي رصد فيها مجموعة من الأحداث والمواقف السياسية والاجتماعية.

■ شهدت صالة المعارض في دار المشرق في العاصمة الأردنية عمان مساء 2004/3/16 معرضاً للفنان السوري المقيم في دولة الإمارات العربية المتحدة محمود حسو.

■ شهدت صالة (عشتار) للفنون بدمشق مساء 2004/3/17 معرضاً للنحات العراقي حيدر وادي ضم مجموعة من المنحوتات المتسمة بنزعة أسطورية، الفنان من مواليد بغداد عام

1976 وهو عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين.

■ شهدت صالة (نصير شورى) للفنون بدمشق مساء 2004/3/21 معرضاً للفنان سليمان العلي ضم مجموعة من اللوحات الجديدة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2004/3/20 معرضاً للفنان الضوئي رفيق شيباني.

■ شهدت صالة (فاتح المدرس) للفنون بدمشق مساء 2004/3/7 معرضاً للفنانة اللبنانية فاطمة الحاج ضم مجموعة من اللوحات الجديدة.

■ شهدت صالة الأسد للفنون الجميلة بمدينة حلب مساء 2004/3/22 معرضاً للفنان سامر حديدي.

■ شهدت صالة (السيد) للفنون بدمشق مساء 2004/3/18 معرضاً للفنان اللبناني (هرا ير دياربكريان) ضم ثماني وعشرين لوحة زيتية بقياسات مختلفة، شكلت استمراراً لأسلوبيته المعروفة القائمة على جملة من المناهل منها فن الأيقونة، وروحية الفسيفساء.



هرا ير دياربكريان



فاطمة الحاج

التشكيل العربي..

■ ضمن فعاليات مهرجان القرين العاشر في الكويت، أقام الفنان التشكيلي الإماراتي (عبد الرحيم سالم) معرضاً لأعماله في صالة الفنون بضاحية عبد الله السالم. قدم سالم في معرضه تجربتين متتاليتين من حياته الفنية، الأولى التي أنهى بها تجربته في النحت من الثمانينات حتى التسعينات وحتى الآن، وهي التي يعتمد فيها على التجريدات اللونية التي تمنح اللوحة حركة ديناميكية.

ـ جريدة «السياسة» الكويتية 2004/1/4

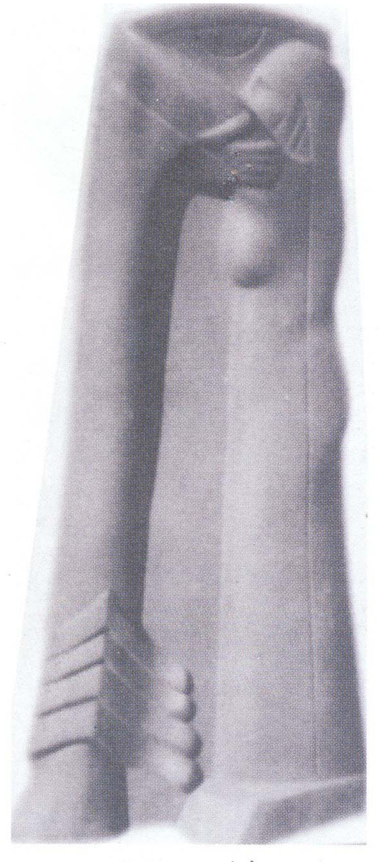
■ شهدت قاعة فخر النساء زيد في المركز الثقافي الملكي بالعاصمة الأردنية عمان معرضاً لأربعة فنانين كويتيين هم: نادية الدريهم، منى عيد الباري، علي البداح.. و فاضل الرئيس. ضم المعرض أربعين لوحة بمعدل عشر لوحات لكل فنان.

جريدة «السياسة» الكويتية 2004/1/4

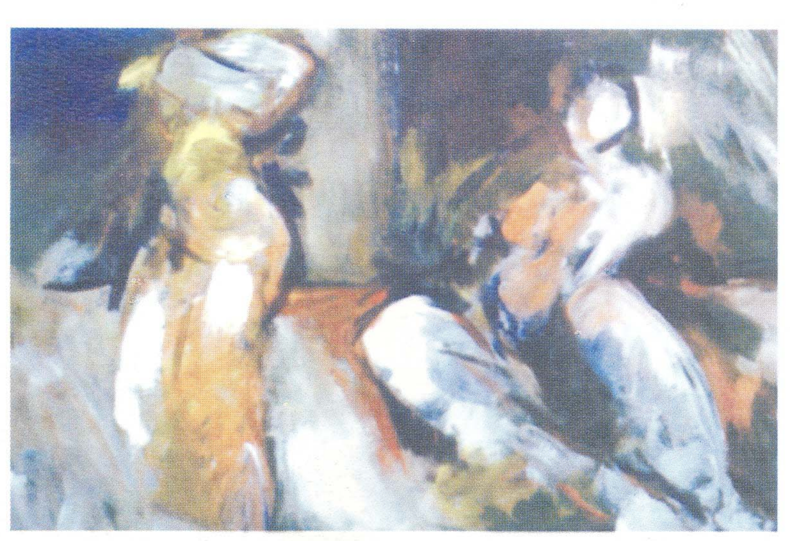
■ توفي في القاهرة النحات المصري المعروف (محمد حسين هجرس) عن عمر ناهز الثمانين عاماً بعدما أنجز مئات القطع النحتية الفنية التي ربطت بين المجتمع والفن، كان من بينها النصبان التذكاريان للشهداء الفلسطينيين في بيروت ودمشق.

قيم النحات المصري (عبد الوهاب الوشاحي) إبداع الفنان الراحل بقوله: إن هجرس يُعتبر أحد رواد النحت المصري المهمين في هذا العالم الإبداعي بعد محمود مختار، رغم أنه لم يأخذ حقه كفنان على صعيد تعريف المجتمع على ابداعاته، ولم تفتح الجهات المسؤولة أمامه الفرص لعرض إبداعاته رغم أنه من أهم الفنانين المصريين في التفرد في تصميم وإنجاز الأعمال الفنية الصرحية الكبيرة في الهواء الطلق، في انسجام كامل بين الفراغ والمنطقة العمرانية المحيطة بالحدائق العامة والميادين.

وقال الفنان (محي الدين اللباد) كان هجرس رجلاً متواضعاً يعيش في منطقة شبه معزولة في حلوان، كان



محمد حسين هجرس



عبد الرحيم سالم



شربل فارس

يعمل في صمت وهو أحد المبدعين القلائل بين أبناء جيله من النحاتين، وقد مزج في أعماله الأولى بشكل كبير بين الواقع الاجتماعي والفن، وكان منتمياً في فنه إلى مدرسة الواقعيّة الاشتراكية، وهذا ما دفعه إلى الهجرة خارج مصر بعد تولي الرئيس أنور السادات الحكم مطلع السبعينيات ليستقر في الخارج عاملاً في المخيمات الفلسطينية في بيروت ودمشق، وقد ساهم الفنان هجرس في تأسيس أكثر من محترف لتعليم النحت والخزف في منطقة حلوان والمخيمات الفلسطينية في بيروت ودمشق.

جريدة «السياسة» الكويتية 2004/1/4

■ أقام الفنان اللبناني (شربل فارس) معرضاً فنياً بعنوان (النحت رسماً) في قصر اليونسكو في بيروت، وذلك احتفاءً بعودة الأسرى اللبنانيين الذي جرى تحريرهم من سجون الاحتلال الإسرائيلي.

ويرتكز المعرض على وحدة متكاملة لها علاقة بالاحتلال ومقاومته والتحرير واستعادة الأسرى. ويجزئ فارس هذه الوحدة إلى أربعة أجزاء: الأول يتعلق بالاجتياح الإسرائيلي لبيروت والمقاومة في وجه هذا الاحتلال والقصف للملاجئ، ويجسد هذه المرحلة من خلال أرشيفه الصحفي الذي يتضمن رسومات وكتابات تعود للفترة الممتدة بين 1982-1990.

وتمثل المرحلة الثانية مرحلة الانتفاضة الفلسطينية، حيث رسم الفنان لوحات عن بيت لحم ولوحة تحية للفنان الفلسطيني ناجي العلي، فيما تناول النحات في المرحلة الثالثة قضية العولمة وهيمنتها على العالم.

وأطلق فارس على المرحلة الرابعة اسم (أما وقد تركوا الحصان وحيداً) ويقول أن هذه المرحلة تعتبر جواباً على تمني الشاعر محمود درويش في ديوانه (لا تتركوا الحصان وحيداً) فرسم مجموعة أحصنة من دون فارس.

وتوسط المعرض مجموعة من المنحوتات بالإضافة إلى مشهد أسير يجلس على كرسي التعذيب وقد ذاب جسده. إضافة إلى مشهد قبر الشهيد الذي عليه جمجمة حقيقية عثر عليها الفنان في أحد القبور اللبنانية.

ويتضمن أيضاً صوراً لمشاريع تُعنى بالأسرى منها تحويل معتقل الخيام إلى متحف، وكذلك متحف الجنوب الذي تحول إلى مبنى خاص لرعاية الأسرى وتأهيلهم في بلدة الهبارية جنوب لبنان. من الجدير بالذكر أن هذا المعرض أقيم بدعوة من المجلس الثقافي للجنوب اللبناني ضمن سلسلة النشاطات الثقافية بمناسبة مرور ٤٠ عاماً على تأسيسه.

- ملحق الثورة الثقافي- دمشق 2004/2/19.

■ بمناسبة احتفالات الكويت بالعيد الوطني، وفي إطار (هلا فبراير) افتتح في صالة الكويت للفنون الجميلة في مقر الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، معرض الفنون التشكيلية بمشاركة الفنانين التشكيليين الكويتيين والمقيمين على أرض الكويت.

بلغ عدد الأعمال المشاركة في المعرض 145 عملاً فنياً عائداً لثمانية وثمانين فناناً وفنانة تشكيلية موزعاً على التصوير والخزف والنحت.

- جريدة (الرأي العام) الكويتية 2004/2/11.

■ أقام الفنان التشكيلي العراقي (جبر علوان) معرضاً لأعماله في قاعة (جرانت) وسط القاهرة. ضم المعرض ٢٥ لوحة تصور المرأة في حالات متعددة بألوان اكليريك متنوعة الدرجات والتوهج. حمل المعرض عنوان (المرأة حالات وألوان).

- جريدة (الاتحاد) الظبيانيّة 2004/2/13.



التشكيل العالمي..

■ فاز كاريكاتير إنكليزي يظهر فيه رئيس الوزراء الإسرائيلي (أريل شارون) يلتهم طفلاً فلسطينياً بشراسة، بالجائزة الأولى للمعهد البريطاني للكاريكاتير السياسي، وكانت صحيفة (الإندبندت) البريطانية قد نشرت في ٢٧ كانون الثاني الماضي هذا الكاريكاتير الذي أثار القلق والغضب في الأوساط السياسية الإسرائيلية، خاصة وأن هذا الكاريكاتير كان مكتوباً عليه عند نشره (كل شيئ على ما يرام؟ ألم تروا أبداً أي سياسي يقبل طفلاً رضيعاً)؟. إسرائيل تقدمت في حينه بشكوى إلى هيئة الصحافة البريطانية واتهمت صاحب هذه الرسمة بأنه معاد للسامية، غير أن المسؤولين في الصحيفة البريطانية أكدوا على أنهم سيواصلون النقد الشرعي لسياسات حكومة إسرائيل. شارون ضد الشعب الفلسطيني الأعزل.

مجلة (المصور) المصرية 2004/1/12.

■ عثر متحف هولندي يرعى سيرة المصور الشهير (فان كوخ) على رسالة جديدة له من الممكن أن تلقي مزيداً من الأضواء على حياته المضطربة.

ونقلت (رويترز) عن المتحف الذي يحوي أكثر من مئتي لوحة زيتية، وستمائة لوحة بالألوان المائية لكوخ القول: أنه عثر على الرسالة بين مقتنيات شخصية لرجل أقرضها إلى متحف (فان كوخ) في امستردام لعرضها مشيرة إلى أن الرسالة تتألف من صفحتين وقد كتبت بالحبر الأسود بتاريخ 3 آب عام 1877 فيما اصفرّ لون ورقها الأبيض على مر السنين.

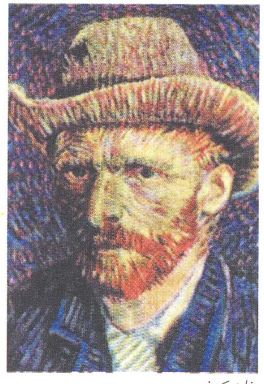
وأوضح المتحف في بيان له أن الرسالة المكتشفة حديثاً والتي تعتبر أول رسالة غير معروفة، تظهر على السطح منذ عام 1990 كتبها (فان كوخ) عام 1877 لصديقه (ايرمانوس ترسيثغ) الذي أصبح فيما بعد مدير أعماله، وكان يعزيه فيها في وفاة أحد أولاده، وحينها كان كوخ في سن الرابعة عشرة وهو يستعد لدراسة علم اللاهوت بأمستردام، أي لم يكن قد بدأ مشواره الفني.

ووصف البيان خاتمة الرسالة بأنها ألقت الضوء على شخصية رجل ذاتي بطبيعته، يشعر أنه مركز الكون وفيها يُغيِّر (فان كوخ) موضوع العزاء فجأة، ويقفز إلى أحواله الشخصية. يشار إلى أن (فان كوخ) الذي عاش في القرن التاسع عشر اشتهر باستخدامه المكثف للألوان وضربات فرشاته القوية كما في لوحته الشهيرة (عباد الشمس).

ـ جريدة (تشرين) السورية 2004/1/24

■ «بيكاسو لكل العصور» عنوان المعرض الذي يقيمه متحف (أركن) في كوبنهاغن للفنان (بابلو بيكاسو) ويضم أكثر من مائة لوحة لم تعرض سابقاً، وهذه الأعمال تخص حفيد الفنان المقيم في باريس، وتضم صوراً رسمها بيكاسو لزوجاته وعشيقاته، لذلك فضل الاحتفاظ بها بعيداً عن أعين الجمهور. عرض هذه اللوحات سيكون نقطة تحول في فهم فن بيكاسو ومذهبه التكعيبي من زوايا عدة.

ملحق جريدة (الثورة الثقافي) دمشق 2004/2/8.



فان كوخ

■ صادرت قوات الأمن التركية لوحة للرسام العالمي المشهور (فنست فان كوخ) عليها ختم متحف اللوفر في باريس وختم دولة الكويت في عملية قامت بها في منطقة (شنكايا) بأنقرة.

وقالت قوات الأمن في بيان لها أنها ألقت القبض على شخص يدعى (عمر) كان يحاول بيع اللوحة التي تبلغ أبعادها 81 * 79 سم مقابل مليون دولار. وأشار البيان إلى أن الشخص الذي ألقي القبض عليه قال: أنه اشترى اللوحة من شخص آخر في منطقة (كهرما نماراش) جنوب شرق تركيا، موضحاً أنه سيتم تسليم اللوحة المذكورة إلى متحف أنقرة للتأكد ما إذا كانت حقيقية أو مزيفة.

جريدة (الثورة) السورية 2004/2/19.

بيكاسو

■ شهدت صالة المعارض في المجمع الثقافي في مدينة (أبو ظبي) بالإمارات العربية المتحدة معرضاً للنحات التايلاندي (سيارت سيما نجران) وهو المعرض الشخصي السابع للفنان في الإمارات.

ضم المعرض مجموعة من الأعمال الفنية الخشبية التي يحاول الفنان من خلالها تبيان النوعية الفريدة للخشب التي تختلف اختلافاً كبيراً عن المعادن. يقول الفنان عن هذه الأعمال: على مدى أكثر من عشر سنوات كنت دائماً أعمل إحياء الأساليب المستخدمة وقمت بإبداعها من جديد بتطعيم الأثاث ونحته. وتكمن أهمية هذه المجموعة في أنني حرصت على الاحتفاظ بالهيئة الأصلية للخشب، وهي طريقة لإظهار أهمية الأساليب المستعملة وفرصة إعادتها في أشكال واستخدامات جديدة.

جريدة (الاتحاد) الظبيانيّة 2004/3/14.

❖ ❖ ❖



.. الأخيرة ..

إذا ما أقرّينا أن أهم وأبرز سمات الفن التشكيلي، هو الإبداع والابتكار والإضافة الدائمة، إن على صعيد الشكل أو المضمون (وهذا الأخير بات موضع جدل متشعّب بعد ظهور لغات بصريّة جديدة) علينا إحالة كل تجربة فنية، نرغب بتقويمها، إلى هذه المرجعية، للتّأكد من سلامتها وصحتها ووجودها قريباً من محرك الحياة الذي وحده يمنحها مشروعيّة وجودها واستمرارها !!

على هذا الأساس، يبدو الحديث عن الشخصيّة الفنيّة المتميّزة والمتفرّدة، مناقضاً لهذه الحقيقة؛ فالشخصيّة هذه، تعني الثبات والركود والاجترار، والإبداع يعني الحركة والتوثب والتجديد، فكيف نوفّق بين هاتين الخصيصتين المتلازمتين والضروريتين لنجاح الفن والفنان..!؟

الإبداع مطلوب. وكذلك الشخصية المتفردة التي أصبحت إمكانية تحقيقها، مهمةً شاقّةً وشائكةً، في عصرنا المحكوم بشبكة هائلة من وسائل نقل الثقافة البصريّة ووضعها أمام أعين الفنانين التشكيليين أينما تواجدوا، ممّا يوفر المناخ المناسب، لتأثر كل فنان متابع ومنتج، بما تحمله هذه الشبكة إليه!!

باعتقادي إن عملية التوفيق بين هاتين الخصيصتين، هي إشكالية حقيقية أمام الفنان المعاصر، لا تبتعد أو تختلف عن الإشكالية الأخرى التي لا تزال حتى اليوم، شغله الشاغل، وهو التوفيق بين التراث والمعاصرة!!

وقد لا أكون جافيت الحقيقة إذ أؤكد أن الأولى نسخة طبق الأصل عن الثانية، والعكس صحيح أيضاً. إذ أن الشخصيّة الفنيّة تعني جملة المؤثرات التي كوّنت الفنان وتكوّن هو فيها، أي التراث. والإبداع هو الشكل الحقيقي للمعاصَرة، حيث يطول شكل التعبير ووسائله المختلفة.

وهكذا يبدو جلياً، أن على الفنان التشكيلي المعاصر، التوفيق بين الشخصية المتميزة التي تعني كل المؤثرات الاجتماعيّة والمناخيّة والثقافية التي ساهمت بتكوينه، وبين الإبداع الذي يعني مراقبته الدائمة، لنهر الحياة الهادر الزاخر بالجديد، وتالياً غرف ما يلائمه ويتوافق وشخصيته، من هذا النهر، ثم تمثله وإعادة صياغته، وفق المقومات التي نهضت عليها شخصيته في الأساس!!

ترى أليست هذه صورة أخرى، من صور الإشكاليّة ـ الهم، القديمة. الجديدة: التراث والمعاصرة، وضرورة التوفيق بينهما؟!!!

أمين التحرير